الأدب العبري المعاصر

قضايا وإشكاليات

- الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل
- الاغتراب في الأدب العبري المعاصر
- صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري المعاصر
- الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة المعاصرة
- إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل
- كتب ورسائل علمية عن الأدب العبري المعاصر

تحرير : د. رشاد عبدالله الشامي

الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل

د. رشاد عبدالله الشامي

الأدب العبري الحديث في فلسطين حتى بداية الأربعينيات

لقد كان تطور المركز اليهودي في فلسطين بمثابة حقيقة جغرافية حملت معها بعض النتائج الثقافية، وذلك لأن المركز الرئيسي للإنتاج الأدبي العبري ظل حتى بداية القرن العشرين محصورا في شرق أوربا. ففي عام ١٨٥٥ كان في فلسطين حوالي عشرة آلاف وخمسمائة يهودي، كان من بينهم خمسة آلاف وسبعمائة يعيشون في القدس. وفي عام ١٨٨١ ومع تشكيل جماعة «محبي صهيون» وجماعة «البيلو» (يابيتي يعقوب لخوا ونلخا: يا بيت يعقوب هلموا ونسلك في النور) بدأت الهجرة الصهيونية الأولى إلى فلسطين عبر السنوات ١٨٨٢ -١٨٨٥ وعام ١٨٩٠، وهي الهجرة التي حملت إلى فلسطين حوالي ألف وخمسمائة يهودي في السنة. وفي عام ١٨٩٨ كان في فلسطين حوالي خمسين ألف يهودي، وفي عام ١٩٠٧ بدأت الهجرة الثانية التي حملت إلى فلسطين حوالي خمسين ألف يهودي. ومع نشوب الحرب العالمية الأولى وصل عدد اليهود في فلسطين إلى خمسة وثمانين ألف يهودي. وفي أعقاب هذه الحرب انخفض عدد اليهود إلى خمسة وستين ألف يهودي، وفي عام ١٩٢٢ بدأ عدد اليهود في التزايد مع موجة الهجرة الثالثة، وفي عام ١٩٣٠ وصل عددهم إلى مائة وخمسة وستين ألف يهودي. وعلى الرغم من أن هذا العدد من اليهود لم يكن كبيرا بالقياس إلى عددهم في أجزاء كثيرة من العالم، وبصفة خاصة، في شرق أوربا، فقد ساهم إلى حد كبير في بلورة مركز ثقافي عبري في فلسطين ظل قائما بجوار المركز الثقافي العبري الذي كان مازال قائما في روسيا السوفيتية. ولكن مع هذا ظل المركز الثقافي العبري في فلسطين مرتبطا بالمركز الأم في روسيا حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، بل يمكن القول إن تأثير الحياة اليهودية في شرق أوربا كان مازال يمارس تأثيره ونفوذه على تيارات الأدب العبري الحديث التي ظهرت في فلسطين.

ويمكن أن نلمس هذا التأثير في رسالة كتبها أحد الأدباء العبريين يقول فيها «لقد مضى على وجود جسدي في فلسطين عشر سنوات، ولكن روحي مازالت هائمة في «المنفى». إنني لم آت بعد لفلسطين بل مازلت في طريقي إليها». [1] ويمكن القول إن «الهجرة الثانية» مارست تأثيراً قويا على محاولة بلورة إطار منفرد للثقافة العبرية في فلسطين، على الرغم من أن الأدب الذي أنتجته جماعة «الهجرة الثانية» ظل خاضعا في مراحله الأولى في موضوعاته وفي أسلوبه وطرق التعبير والبناء القصصي لكل سمات «أدب الهسكالاه» (أدب عصر التنوير اليهودي في شرق أوربا ١٧٨٠-١٨٨٠) فإن أهمية «الهجرة الثانية» تكمن في أن زعماءها أدركوا العلاقة بين الحياة والأدب، وكانت قيم الصهيونية عندهم أهم من الإنسان، وصوروا الشخصية الصهيونية على اعتبار أنها حققت كل هذه القيم بالكامل، وهو الأمر الذي كشف فيما بعد، عن تناقض بين المطالب الطبيعية للهجرة الصهيونية وبين الواقع النفسي لهؤلاء المهاجرين الذين لم يكونوا قد تكيفوا بعد مع هذا الواقع.

ويمكن تحديد اتجاهات الإنتاج الأدبي الذي أنتجته هذه الجماعة في فلسطين، وهو ما يطلق عليه «الأدب العبري الفلسطيني»، في النقاط التالية:

١- الأدب الذي يهتم اهتماما خاصا بوصف طبيعة فلسطين وأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، وأبرز ممثلي هذا النوع من الأدب العبري موشيه سميلانسكي (١٨٧٤-١٩٥٣) المعروف باسم الخواجة موسى.

٢- الأدب الطليعي، وهو ذلك الصنف من الأدب الذي اهتم بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين كانوا يطلقون عليه اسم «الطليعيين أو الرواد» وبين أصحاب الأرض من الفلسطينيين، وأبرز ممثلي هذا النوع يهودا بورلا (١٨٨٦-١٩٦٨) وموشيه سميلانسكي أيضا.

٣- القصص الريبورتاجية التي تصف بدقة وبالتفاصيل قصص صراع المستوطنين الصهاينة خلال هذه الفترة ضد البيئة وضد عرب فلسطين.

٤- قصص المهاجرين، وهي التي اهتمت، بشكل خاص، بوصف غربة المهاجرين الصهاينة في فلسطين كبلد هجرة. ومن أبرز ممثلي هذا النوع من الأدب الأديب الصهيوني يوسف حييم برينر (١٨٨١-١٩٢١) وشموئيل يوسف عجنون (١٨٨٨-١٩٧٠).

٥- قصص الخرافة والأساطير ذات الطابع الرومانسي والديني، ومن أبرز ممثلي هذا النوع شموئيل يوسف عجنون.

٦- القصص ذات الطابع الصوفي التي تصور واقعا غريبا عن القراء، ومن أشهر ممثلي هذا النوع يهود بورلا وإسحاق شامي (١٨٨٨-١٩٤٩). [2] وبعد هذه الفترة ارتبطت العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن للهجرات الصهيونية إلى فلسطين بثلاث هجرات رئيسية: الهجرة الثالثة (١٩١٩-١٩٢٣) والهجرة الرابعة - هجرة أبناء الطبقة الوسطى من الصهاينة (١٩٢٤-١٩٢٦) - ثم الهجرة الخامسة وخاصة تلك التي جاءت من ألمانيا (من عام ١٩٢٩ فصاعدا). وخلال هذه الفترة يمكن القول إن أدباء الهجرة الثالثة تناولوا نفس الموضوعات والقضايا التي شغلت أدباء الهجرة الثانية، ولكن مع بعض الاختلافات في رؤية الواقع الصهيوني الجديد الناشىء في فلسطين. وبالإضافة إلى ذلك فإن دائرة العلاقات اليهودية العربية كانت من الدوائر

الجديدة التي فرضت نفسها كموضوع للمعالجة على أدباء الهجرة الثالثة، وذلك بسبب تصاعد حدة الصدام بين اليهود والعرب خلال تلك الفترة (أحداث عام ١٩٢١-١٩٢٠، والنزاع حول حائط المبكى في القدس الذي نشب في أعقاب أحداث ١٩٢٩، وبعد عام ١٩٢٩ جاءت فترة هدوء نسبية استمرت حتى عام ١٩٣٦ حيث نشبت الثورة العربية التي استمرت حتى عام١٩٣٩). كذلك فإن عنصرا جديدا آخر كان قد ظهر في الصورة بوضوح في تلك الآونة، وهو العلاقة بين الاستيطان الصهيوني وسلطات الانتداب البريطاني التي امتدت منذ فترة الكتائب اليهودية التي اشتركت في الحرب العالمية الأولى بجانب البريطانيين، ووعد بلفور عام ١٩١٧، حتى صدور الكتاب الأبيض في عام ١٩٣٩). (في البداية، اقتراح الجنرال اللنبي بتحديد الهجرة الصهيونية إلى فلسطين ومؤتمر سان ريمو، وتعيين هربرت صمئيل مندوبا ساميا (١٩٢٠)، وإقرار الانتداب البريطاني. كل هذه التطورات ساهمت في تحسين موقف الانجليز من اليهود، ثم تحسنت العلاقة أكثر بعد زيارة وزير المستعمرات البريطاني ونستون تشرشل، وفي عام ١٩٢٢ نشر «الكتاب الأبيض» الأول، الذي فصل ما بين شرق الأردن وغربه، وجعل الهجرة الصهيونية رهنا بقدرة فلسطين على استيعابها، وفي أعقاب أحداث عام ١٩٢٩ ظهر «الكتاب الأبيض» الثاني، الذي فرض قيودا لأول مرة على بيع الأراضي وعلى الهجرة الصهيونية (١٩٣٠)، وفي عام ١٩٣٩ ظهر «الكتاب الأبيض الثالث». وكان معنى هذه الأحداث بالنسبة للعلاقة بين سلطة الانتداب البريطاني والاستيطان الصهيوني في فلسطين أن هذه العلاقة كانت تمر بفترات من التوتر وفترات من الازدهار وفترات من الصدام. وبطبيعة الحال فإن الواقع الاستيطاني الصهيوني كان من العناصر الفاعلة التي مارست تأثيرا واضحا على طبيعة الموضوعات التي تناولها أدباء الهجرة الثالثة، وقد مر هذا الواقع بمرحلة انتقال من الاستيطان المتواضع إلى الاستيطان المركز المتسع، سواء من الناحية العددية أو من ناحية مساحات الأراضي التي أقيمت عليها المستوطنات الصهيونية، وكذلك من ناحية تأسيس المؤسسات الصهيونية الاستيطانية مثل: «هاكيبوتس هاميوحاد» (الكيبوتس الموحد)، «وهاكيبوتس ها أرتسي» (الكيبوتس الإقليمي)، وهي كلها أمور ساعدت على تشكيل نوع من الوعي الجماعي الصهيوني عند هذا الجيل الذي يشار إليه باعتباره «جيل الآباء» أو الجيل المؤسس للكيان الصهيوني الذي أرسى قيم «الطليعية الصهيونية» وسعى لتمجيد البطولات اليهودية القديمة والصهيونية الحديثة. . . الخ. وهكذا فإنه إذا كان الأدب هو تعبير واضح عن نموذج معين في واقع متعين لجيل من الأجيال، فإن أدباء «الهجرة الثالثة» لم يسعوا لكشف نقائص الواقع الاستيطاني الصهيوني، بل سعوا لتمجيد ذلك النموذج الصهيوني المطلوب، وإلى تعزيز جهود الذين خلقوا الصورة المثالية لهذا النموذج على كل المستويات الاجتماعية والفكرية والعقائدية.

الأدب العبري المعاصر في فلسطين خلال الأربعينيات والخمسينيات

اعتاد نقاد الأدب العبري الإسرائيلي أن يقسموا الأدباء الذين ظهروا في بداية الأربعينيات وحتى الثمانينيات إلى مجموعتين: الأدباء الذين بدأوا في نشر إنتاجهم في نهاية الثلاثينيات، واعتبارا من منتصف الأربعينيات بصفة خاصة، وهؤلاء تم توصيفهم باعتبارهم جزءاً من مجموعة أطلقت عليها تسميات مختلفة مثل: «جيل البالماح» (نسبة إلى اسم وحدة عسكرية كان يطلق على اسم «بلوجوت هماحص» أو «سرايا الصاعقة» اشترك في عملياتها العسكرية عدد صغير نسبيا من أدباء هذه الفترة)، أو جيل البلد (دوريا آرتس) (نسبة إلى «أنثولوجي» صدر خلال الخمسينيات اشترك في تحريره أو حالي وشامير وتناي). وفي مقابل هذه المجموعة

من الأدباء ظهرت مجموعة من الأدباء في الساحة الأدبية اعتبارا من منتصف الخمسينيات وبدأت في نشر إنتاجها اعتبارا من الستينيات. وهناك من النقاد من يحلو له أن يطلق على هذه المجموعة اسم جيل الدولة (دور همدينا)، كما أن بعض النقاد يفضل إطلاق تسمية أخرى غامضة على هذه المجموعة هي «الموجة الجديدة» (جل حاداش). وهناك من النقاد من يضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة ثالثة، أوفترة ثالثة، عندما يجدون أنفسهم في حاجة إلى تصنيف لبعض الأدباء وفقا لتيارات الأدب الأوربي فيستخدمون مثلا اصطلاح «أدباء العدمية» أو «أدباء العبث» وما شابه ذلك. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعا آخر من التمييز بين الأدباء يستخدمه النقاد في الثمانينيات لكي يفرقوا بين الأدب النثري «الواقعي والأدب النثري» المادي بينما يميل البعض لوضع «الأدب الواقعي» في مواجهة «أدب الفانتازيا» ولا يمكن اعتبار مثل هذا التقسيم الذي عرضناه، بمثابة التقسيم الوحيد المعتمد والشائع الاستعمال بالنسبة لتيارات الأدب العبري في فلسطين ثم في إسرائيل خلال الخمسين سنة الماضية (١٩٣٠-١٩٨٠)، وذلك لأن عددا من النقاد يميل إلى التقسيم الموضوعي وليس التاريخي لهذه الفترة التاريخية. وعلى هذا الأساس فإن هناك من يرى أن جيل البلد «أقرب إلى الواقعية»، وأن جيل الدولة «أقرب إلى المادية أو إلى الفانتازيا»، مع احتمال استثناءات هنا أو هناك بالنسبة لكلا الجيلين.[3] والحقيقة التي لا مراء فيها بالنسبة لدراسة الأدب العبري الحديث حتى قيام إسرائيل بتطوراته المتلاحقة وعبر مراكزه الرئيسية في (شرق أوربا ثم فلسطين)، تذهب بنا إلى أنه من الصعوبة بمكان وضع فواصل قاطعة بين فترات هذا الأدب للتمييز بينها، وذلك لأن التحول التاريخي في الموضوعات الرئيسية لهذا الأدب، من وصف حياة اليهود خارج فلسطين إلى وصف حياتهم خلال مراحل الاستيطان الصهيوني في فلسطين، يوضح سمة فريدة لهذا الأدب في فترته الحديثة، لأن عددا كبيرا من الأدباء العبريين كانت أعمالهم الأدبية سواء بالنسبة للموضوعات أو الأسلوب تنتمي إلى أجيال مختلفة. ولذا كان من الطبيعي أن يظل هناك تعاقب لدرجة أننا نجد في عمل كل أديب على حدة تغييرات نتجت عن تغير موقفه من الشتات ليهودي (الدياسبورا) ومن ثقافة هذا الشتات على المستوى اللغوي والفكري معا. لذلك فإن القارىء أو الناقد ينبغي أن يدرس السمات المميزة لكل عمل على حدة، والوسائل المختلفة المتعلقة بالظروف التي دعت إلى ذلك، لأن معظم الأدباء الممثلين لهذه المرحلة وصلوا إلى فلسطين من شرق أوربا، أو بعد أن أمضوا فترة انتقالية هائمين على وجوههم في بلدان غرب أوربا وأمريكا قبل أن يذهبوا إليها، وكان ما يميز أدباء هذه المرحلة هو التفتح وإمكانية الاطلاع على الآداب العالمية بلغاتها، الأصلية والارتباط بصورة أو بأخرى بالتقاليد اليهودية التي تربوا عليها في البيئة اليهودية في شرق أوربا. ولهذا السبب فإن الناقد الإسرائيلي جرشون شاكيد يصف الأدب العبري الممثل لهذه الفترة بأنه «أدب مستورد»[4].

أما الإنتاج الأدبي لمواليد فلسطين من الأدباء العبريين أبناء المهاجرين إلى فلسطين من أدباء الهجرات الأولى والثانية والثالثة فيؤرخ له بظهور باكورة الإنتاج الأدبي للأديب العبري يزهار سميلانسكي المشهور باسم سامخ يزهار (سامخ هو النطق العبري لحرف السين في العبرية ولذلك يكتب اسمه س. يزهار وينطق سامخ يزهار). وقد ولد سامخ يزهار في مستعمرة رحوبوت عام ١٩١٦، وهو ابن لأسرة سميلانسكي، وهي أسرة «فلاحين وأدباء» من مهاجري الهجرة الأولى، وقد وصل والده إلى فلسطين ضمن موجة الهجرة الثانية. وقد أصدر يزهار أول كتبه الذي يحمل عنوان «افرايم يعود للصفصفة» في عام ١٩٣٨، وهو التاريخ

الذي يمثل، كما ذكرت، بداية جيل الوسط في الأدب النثري العبري، وهو الجيل الذي شق الطريق أمام بداية جديدة في هذا الأدب. وقد نجح يزهار، بصفة خاصة، فيما لم ينجح فيه دائما معاصريه من الأدباء، حيث استطاع أن يواجه الواقع البيئي، وأن يعبر عنه بإعجاز لغوي غير عادي، وأن يطرح انطباعات معينة عن «العبري الجديد» بطريقة طبيعية دونما الحاجة إلى ذلك القدر المبالغ فيه من البطولة الذي كان مميزاً لأدباء الفترات السابقة والذي لم يستطع سائر أدباء هذه الحقبة أن يتخلصوا منه. ونظراً لأن أفراد هذه الجماعة من الأدباء لم يتألقوا في النشر والشهرة إلا مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، فإنهم سلكوا طريقا مغايرا للأجيال السابقة عليهم. وإذا كان من الممكن القول بأن الطابع الغالب لأدب الهجرات الصهيونية كان الواقعية، فإن أدباء الخمسينيات مالوا إلى الابتعاد عن الواقعية بفعل عوامل الظروف المتغيرة التي تجسدت في قيام الدولة اليهودية وخوض غمار حرب ١٩٤٨ والانهيار الأخلاقي للقيم الصهيونية. ويمكن فيما يلي أن نحدد بعض السمات الأساسية التي ميزت أدباء هذه الفترة والظروف الفكرية التي يمكن القول إنها كانت ذات تأثير حاسم في صياغة الوجدان الفكري داخل إسرائيل اعتبارا من الخمسينيات فصاعدا:

١- كان هؤلاء الأدباء من مواليد فلسطين بمثابة البناء الأول لثقافة متبلورة، تختلف اختلافا جذريا عن ثقافة «البلدة اليهودية» (هاعيارا) في شرق أوربا التي تربى فيها أدباء الأجيال السابقة من أبناء الهجرات الأولى والثانية والثالثة، الذين وضعوا أساس القيم الصهيونية. وقد حصل جيل الأبناء على هذه القيم الجاهزة، وتربوا في أحضان لغة عبرية وعلى أسس تقاليد أدبية سواء بالعبرية أو مترجمة من لغات أخرى. وقد ولدوا جميعا تقريبا مع نهاية الحرب العالمية الأولى وفي العشرينيات من هذا القرن: س. يزهار (١٩١٦)، ويجآل موسينسون (١٩١٧)، وموشيه شامير (١٩٢١)، وبنوزيت أزاهم في فترة الانتداب البريطاني.

٢- عاصر أدباء هذه الفترة مراحل تكوين وإنشاء الاستيطان الصهيوني في فلسطين خلال مراحل الصدمات المتكررة مع عرب فلسطين (أحداث ١٩٢١، ١٩٢٩، ١٩٣٦، ١٩٣٩)، ومراحل الصدام مع الانتداب البريطاني اعتبارا من مرحلة شهر العسل مع وعد بلفور وحتى قرار التقسيم وخروج البريطانيين من فلسطين. وكانت القمة التاريخية لهذا الجيل هي فترة النازية ثم إعلان قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨، وخوض حرب ١٩٤٨ التي ساهمت مساهمة فعالة في صوغ أفكار ووجدان أدباء هذه المرحلة إلى حد كبير.

٣- كان أسلوب تعليم أدباء هذه المرحلة مختلفا عن أسلوب تعليم أدباء الهجرات الصهيونية، حيث كان الأسلوب التعليمي الذي تربى فوقه أبناء هذه الهجرات الصهيونية هو الحيدر (ما يقابل «الكُتّاب» عند المسلمين)، و«بيت همدراش» (المدارس، ويدرسون فيه مبادىء الفقه اليهودي والتلمود) و«اليشيفا» (الأكاديمية التلمودية). أما التعليم الذي تلقاه الأدباء من مواليد فلسطين فقد كان يقوم أساسا على عرض علماني للعهد القديم، ودراسات مبسطة للتلمود وفق رؤية معاصرة، ودراسات ممجدة لفترات الزهو في التاريخ اليهودي القديم، مع دراسات للعلوم الحديثة العلمانية. وقد أدى هذا النظام التعليمي الحديث إلى ظهور نوع من الشد والجذب بين المستقبل الشخصي من ناحية، والنضال في خدمة المجتمع من ناحية أخرى، وتفضيل هذه الخدمة على تحقيق الذات.

٤- بروز سعي دائب لدى هذا الجيل للانفصال عن التقاليد الدينية وعن الواقع الديني المرتبط بالشتات

اليهودي في شرق أوربا. ولم يكن هذا الأمر بمثابة تمرد ضد جيل الأبناء بقدر ما كان محاولة لتحقيق القيم الأساسية لجيل أراد أن يثبت أنه تحرر من إلهه وفر من سلطة الروح القدس. وقد تمركزت هذه العلمانية الرافضة اليهودية ـ الشتات اليهودي ـ في الحركة الكنعانية (يوناثان راطوش، وأهارون أمير وبنيامين تموز وغيرهم)، وهي جماعة محدودة تبلورت حول مجلة «ألف» ١٩٤٨-١٩٥٣) وكان تأثيرها يفوق قوتها السياسية بكثير. وقد برز هذا التأثير في بعض سلوكيات أبناء هذا الجيل، وكان ينعكس بطبيعة الحال في الأدب، كلما كان الأدب يحتاج إلى مادة من الواقع الاجتماعي.

٥ - كانت لغة الطبقة الأرستقراطية من الشباب هي العبرية المتبلة بالعربية، وليس اليديش (لغة يهود شرق أوربا) التي أصبح ينظر إليها على أنها لهجة ممجوجة، وحاول أبناء الأرستقراطية من الشباب أن يتشبهوا بالبدو أبناء المنطقة، فكان كل من يريد أن يبدو بطلا يضع الكوفية الفلسطينية على رأسه، ويضع غدارة حول وسطه ويشرب القهوة في الفنجان حول النار ويحاول أن يتجول على صهوة جواد عبر الحقول.

٦ - شكل التحول الحاد على المستوى الاجتماعي في الاستيطان الصهيوني عنصرا مؤثرا على مجمل الأفكار التي كانت سائدة حتى الآن، حيث إن التحول الحاد من استيطان صهيوني، ومن نموذج الطليعي المقاتل إلى دولة ذات مؤسسات، وإلى نموذج الثري والموظف ورجل الأعمال، كل هذا سبب نوعا من خيبة الأمل المريرة للجنود وللأدباء الذين عادوا من ميدان القتال. ولفهم هذا المستوى الاجتماعي، يمكن القول بأنه حدث تحول كان مصدره التناقض بين «المثال العام والمجرد للطليعي الصهيوني»، وبين الاتجاه نحو البناء الاقتصادي والسياسي المختلف جذريا والذي استلزم بالضرورة نسبة عالية من التخصص والفردية. ومن هنا فإن تبدد الآمال وخيبة الأمل المقيمة أصبحا هما الموضوع الرئيسي لأدب ما بعد حرب ١٩٤٨، كما سنرى فيما بعد[٥].

٧ - كانت المؤسسة الأدبية العبرية تحت سيطرة اليسار الصهيوني اعتبارا من الأربعينيات وحتى بداية الثلاثينيات، وذلك لأن الصهيونية الاشتراكية كانت هي العنصر المؤثر والفعال في بناء الاستيطان الصهيوني وتشكيل مؤسساته. وقد كانت العلاقة الإيجابية مع الاتحاد السوفيتي هي التي وحدت في عام ١٩٤٨ الحزبين اليساريين «هشومير هتسعير» (الحارس الفتى) و«أحدوت هاعفوداه» (اتحاد العمل) في حزب العمال الموحد (المبام)، وهو الحزب الذي سيطر على عدة مؤسسات أدبية (دور نشر مثل سفريات هبوعاليم وهكيبوتس همئوحاد» ومجلات مثل «ماساه» و«أورلوجين») وكانت هذه المؤسسات يسودها النفوذ الثقافي للواقعية الاشتراكية، التي تستمد جذورها من الاتحاد السوفيتي. وقد كانت قوة اليسار الصهيوني في المجال الثقافي تفوق قوته في المجال السياسي. وقد حاول حزب «المباي» منافسة النفوذ الثقافي لحزب «المبام» ولكنه لم ينجح في ذلك إلا عندما حدث الانشقاق داخل حزب «المبام» عام ١٩٥٢، حيث انفصل اليسار «المبامي» وشكل الحزب الشيوعي، ثم الانشقاق الكبير بين حزبي «المبام» و«أحدوت هاعفوداه» عام ١٩٥٤، وقرار قبول أعضاء عرب في حزب «المبام» وهي كلها أمور أدت إلى إضعاف اليسار الصهيوني وانحسار نفوذه على الأدب الإسرائيلي. وكانت هذه الانشقاقات داخل أجنحة اليسار الصهيوني من الأسباب التي أدت إلى تراجع التقاليد الواقعية الاشتراكية في الأدب، وإلى انهيار الالتزام الإيديولوجي، وبروز الاتجاهات الفردية في كل من الشعر والأدب النثري. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشخصية المحورية التي سيطرت على مقاليد الحياة الأدبية التي نمت في أحضان اليسار الصهيوني كانت شخصية الشاعر الصهيوني أبراهام شلونسكي الذي قام في هذه الفترة بدور

تأثيري شبيه بذلك الدور الذي قام به من قبل الشاعر الصهيوني حييم نحمان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٤) في بداية القرن العشرين بين الشعراء العبريين في أوديسا وفي العشرينيات في تل أبيب. وهكذا فإن الأدب الروسي المترجم للعبرية احتل مكانا هاما كمصدر تأثير على الأجيال الصهيونية في تلك الفترة، وعلى الأدباء بصفة خاصة. وقد ساعد على هذا بطبيعة الحال أن الأبناء كانوا يحنون إلى ثقافة وطنهم الأم روسيا.

٨- بروز تيارات النقد الأدبي المعبرة عن الواقع الثقافي الصهيوني في فلسطين خلال تلك الفترة. وكان التيار الأول من تيارات النقد الأدبي هو التيار الممثل للنقد اليساري الماركسي، وكان يدعو إلى نبذ تناول الفرد ويحبذ التعبير عن الجماعة. وكلما كان العمل الأدبي يميل إلى التعبير عن الجماعة ويبتعد عن تناول الفرد، كان يحظى بالتقدير من ممثلي هذا التيار الذين كانوا يستمدون وحيهم من تيارات النقد الماركسية ويدعون للالتزام بخطوطها العامة، ليس فقط بالنسبة للأعمال الأدبية التي صدرت، بل بالنسبة كذلك لتلك التي ستصدر: «إن طريقة أدبائنا في وصف البطل ينبغي أن تكون هي طريقة وصف الإنسان النموذجي في الظروف النموذجية، وصياغة النموذج الإيجابي، الذي يبنى مع آلام ولادة الإنسان اليهودي في الظروف التي يعيشها في فلسطين وفي العالم. تلك هي المهمة الملقاة على عاتق أدبائنا». وكان من أشهر نقاد هذا التيار شلومو نيتسان، وا. ب. يافه، وي. روز تشفيج.

وفي المقابل كان هناك التيار النقدي المحافظ الذي نظر إلى الأدب العبري في تلك الفترة نظرة مختلفة تماما، وكان على رأسه باروخ كورتسفيل اعتبارا من نهاية الأربعينيات، وخلال الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، حيث كان الناقد الرئيسي لجريدة «هآرتس» المستقلة والواسعة الانتشار وواحدا من أشهر النقاد الإسرائيليين قاطبة. وقد أصبح نقد كورتسفيل أكثر حدة تجاه الفكر الصهيوني عندما تصدى لبحث الظواهر الثقافية في إسرائيل، وعلى الأخص بالنسبة للعالم الروحي للشباب: «إن الشباب الإسرائيلي لا يأكل إلا ثمار الأزمة العلمانية الطويلة التي طرحها الأدب العبري الحديث». وعلى عكس نقاد التيار الذين طالبوا الأدباء بأن يكيفوا أنفسهم مع تطلعاتهم، نجد كورتسفيل لا يؤمن بأي صلاح لأن الأدب العبري في نظره هو بمثابة شيء ممسوخ لا صلاح له، لأن الصهيونية ذاتها هي على هذا النحو، وذلك لأن انعدام الثقة في الحل الصهيوني العلماني، وانعدام الثقة في الأدب البشري الذي كتب من واقع الأيديولوجية الصهيونية، كل منها مرتبط بالآخر: «إن القصة الآتية تشير مائة مرة إلى إفلاس محاولة ترجمة اللغة المقدسة كلها، بقيمها ومغازيها، إلى لغة واقعية علمانية، والنتيجة هي كاريكاتير، وتزييف ساذج......»[٦].

٩- كان من الأهداف الرئيسية التي سعى إلى تحقيقها رواد الهجرتين الثانية والثالثة خلق نمط يهودي جديد على أرض فلسطين رغبة منهم في أن يكون أبناؤهم بعيدين بقدر الإمكان عن صورة اليهودي القديم، «يهودي الشتات». ومن هنا فقد أصبح التعبيران: «جالوت» (المنفى وفق التصور الصهيوني) و«إسرائيل» بمثابة نقيضين ميزا طريقة التفكير في المجتمع الإسرائيلي، حيث أصبح الإسرائيلي يرمز للجديد، المتألق صحة والمنتصب القامة، بينما يرمز «الجالوتي» للقديم محني الظهر. وهكذا خلقت شخصية «الصبّار» Sabra[٧] (التي أصبحت بمثابة الشخصية الرئيسية والمحورية في الأدب العبري الحديث) هي الشخصية التي حلم بها الآباء المؤسسون للاستيطان الصهيوني لتقوم بتحقيق أحلامهم وألقوا على كاهلها مهمة أن يحقق في حياته نبوءة الأجيال الصهيونية. وهكذا أصبح اصطلاح «الصبار» جزءا من تلك المحاولة التي لجأت إليها الصهيونية

لاصطناع لغة واصطلاحات خاصة بها من واقع إسرائيل محدد لا نظير له في غير إسرائيل من المجتمعات اليهودية. ومن هنا فإن تعبير «الصبّار» كان يخدم في نهاية الأمر هدفا سياسيا صهيونيا، وهو الإيهام بأن الصهر الاجتماعي لمختلف الأصول الحضارية لليهود قد تحقق في إسرائيل وتمثل في جيل هو «جيل الصباريم» تتلاشى فيه تلك الفروق الحضارية. يضم قطاعا من الشباب الإسرائيلي يتميز بخصائص نفسية محددة متجانسة (على النحو الذي عكسه الأدب العبري في إسرائيل). وقد أصبح ظهور هذه الشخصية العبرية الجديدة «الصبار» مقرونا بتحقير توأمه، وهو فتى «الجيتو» (الحي اليهودي في غرب أوربا)، حيث ترجم رفض «الجيتو» في الواقع الإسرائيلي إلى رفض «لليهودي الجيتوي»، وأصبحت شخصية رجل «الجيتو» مرفوضة في حالات كثيرة من الشخصيات المعادية لليهودية التقليدية. وفي التصور الذاتي نجد أن شخصية «الصبارة الكلاسيكية بعيدة عن «اليهودي الجيتوي»، الذي يحقر عجزه ويكره جبنه، ويشعر أنه أقرب كثيرا من «الشعب السليم» جسدا وروحا مقارنة بذلك «اليهودي المعقد» ابن الجيتو، الذي كان وصمة عار ليهود أوربا، وسار كالشاة إلى المذبحة (المقصود النازية). [٨] وهكذا فإن هذه الشخصية الجديدة دخلت إلى عالم الأدب العبري الحديث في فلسطين ثم إلى الأدب الإسرائيلي لأن المجتمع الاستيطاني الصهيوني أراد أن تمثله هذه الشخصية، سواء كانت انعكاسا صادقا لواقع اجتماعي حقيقي أو لم تكن. فما هي ملامح هذه الشخصية؟ إن العناصر المكونة لهذه الشخصية، كما عكسها الأدب العبري الحديث تتمثل في المثالية التي تقوم على الحب المباشر والقاطع للبيئة الفلسطينية، بيئة الواقع الاستيطاني الصهيوني وحب هذه البيئة، والتوق الدائم إلى القيم التي تلقاها عن التضحية الذاتية (الأنا تنسحب دائما أمام النحن)، وهي القيم التي تلقاها الشباب الصهيوني في الحركة الصهيونية الاشتراكية وفي بيت الآباء. ولم يكن لديهم أي شك في أن «الحل الصهيوني» هو الحل الوحيد لوجود «الأمة اليهودية» وكانوا يتذكرون ويرددون بأنهم الأجيال الحرية ولكنهم كانوا يعتبرون أنفسهم بمثابة حلقة في سلسلة التاريخ اليهودي. وعلى هذا النحو، كان «الصباريم» بمثابة التحقيق الأمثل لنبوءة الآباء المؤسسين للاستيطان الصهيوني ولعبوا هذه الأدوار التي ألقاها الأدباء على عاتقهم، سواء كانت شخصيتهم تناسب الدور الذي تلعبه أم لا تناسب.

ولكن على الرغم من شيوع هذه الشخصية فإن أدب هذه الفترة لم يكن يخلو من محاولات للسخرية من واقع الحركة الصهيونية المليء بالمتناقضات والتمزقات، وسعي بعض الصهاينة إلى إغراقها من محتواها، وهي المحاولات التي كانت تحظى بالقبول والإقبال على قراءتها من جمهور القراءة، لأنها كانت تسد حاجة ماسة لديهم كرد فعل تجاه الشعارات الجوفاء والانهيار الحقيقي لواقع الصهيونية الاشتراكية.

١٠ - اعتبارا من منتصف الخمسينيات فصاعدا وسع الأدب العبري في إسرائيل من أنماط أبطاله، حيث أصبحت هناك شخصيات تنتمي إلى يهود ألمانيا، وإلى الشباب اليهودي في بولندا خلال فترة النازي، وشخصيات تعبر عن مصائر من نجوا من فترة النازي، سواء أولئك الذين استمروا في الحياة في أوربا أو الذين هاجروا إلى فلسطين، وشخصيات تعبر عن يهود الشرق «السفارديم» وعن المهاجرين الجدد في فلسطين. وقد شكل كل هؤلاء طبقات جديدة دخلت إلى الأدب النثري في إنتاجات العديدين من الأدباء أمثال نعومي فرانكل، وأهارون أبلفيلد، وشاي جولن وشمعون بالاس، وسامي ميخائيل، ويهودا عميحاي، وعاموس عوز، ويورام كنيوك وغيرهم.

١١ - على الرغم من الانتصار الذي حققه الجيش الصهيوني عام ١٩٤٨ وفاجأ به الجميع، فإنه مما يثير الدهشة أن التفاخر بالنصر لم يكن هو الموضوع الذي استخدم كإطار للإنتاج الأدبي شعرا ونثراً بعد حرب ١٩٤٨ . لقد كان الموضوع الرئيسي تقريباً، فيما عدا استثناءات من الأدب الدعائي الملتزم أو المجند، هو تخبطات المحارب الصهيوني ومعاناته، لأنه قد وضع بواسطة مخططات الصهيونية أمام اختيار صعب: إما يتراجع عن فكرته ويعود من حيث أتى، وإما أن يواصل ويخوض حربا دموية «إنسانا ضد إنسان، وشعبا ضد شعب» ومعنى هذا أنه على الرغم من أن آلة الحرب الإسرائيلية قد حولت الإنسان اليهودي في فلسطين إلى أداة عسكرية، إلا أن ذلك الإنسان الذي اعتصره ذلك الجهاز الآلي والانضباطي، لم يكف الأدب عن تصويره كشخصية ذات عالم روحي ونفسي خاص بها. ولذلك فقد أصبح العالم الداخلي والفردي والحساس لدى الجندي الإسرائيلي بكل صراعاته هو الموضوع الرئيسي لأدب حرب ١٩٤٨ [٩].

وهكذا واجه الجيل الإسرائيلي بعد حرب ١٩٤٨ محنة التناقض السحيق وظروف العزلة والاغتراب، والانفصال شبه المطلق عن المجتمع الذي يعيش فيه. وكان من الطبيعي أن يحاول أولئك الكتاب والأدباء الذين شبوا وتربوا داخل حركات الشباب الاشتراكي الصهيونية والذين اعتادوا الخضوع لمتطلبات «الأدب المجند»، تكييف أنفسهم مع الظروف الجديدة والمناخ الذي فرضته حرب ١٩٤٨، محاولين بقدر الإمكان تصوير تلك المحنة التي واجهت الأدباء الإسرائيليين بعد حرب ١٩٤٨ والتي تجلت في الصراع بين الالتزام الصهيوني، أي الاتساق مع دعاوي الأدب المجند، وبين البحث عن الذات.

ويمكن القول بأن السمة الغالبة للأدب العبري قبل حرب ١٩٤٨ كانت هي سمة الأدب الفكري المجند، وهو الأدب الذي عبر عن جيل فترة «الهجرتين الثانية والثالثة» وجيل «البالماح» عن طريق الالتزام بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجية الصهيونية، وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، كما تميز كذلك بالسعي نحو خلق المبررات لكل القضايا التي واجهت الصهيونية سواء كان ذلك تبرير ورفض الاندماج اليهودي في مجتمعات الشتات اليهودي بالتركيز على موجات العداء وكراهية اليهود، أو تبرير محاربة الانتداب البريطاني واغتصاب فلسطين من العرب، على الرغم من الوضوح الكامل لحقيقة أن عناصر الأيديولوجية الصهيونية التي التزمت بها هذه المجموعة في خلق نماذجها الروائية وإبداعها الفني لم تكن نابعة بصورة مباشرة من التجربة الحية التي يعيشها أو يعانيها المستوطن الصهيوني. ومن هنا فإن أدب حرب ١٩٤٨ ولد في ظروف صاغته في إطار هذا الأدب الفكري المجند، أو ما يسمى أدب «النحن»، ولكنه ما لبث أن أخذ في تلمس طريقه نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وعن صراعاته وتخبطاته في مواجهة التناقضات التي يعانيها. وما أن وصل إلى «الأنا» حتى عاد كتابه وتساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن حق الوجود الذي يمكن «للأنا» أن تمارسه دون ارتباط بالواقع الاجتماعي أيا كان. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام جيل جديد من القصاصين حاول أن يقطع الرابطة بين «الأنا» وبين المجتمع، وجعل «الأنا» في مركز الوجود، وكان منهم من حاول أن يخلص الأبطال من أي ارتباطات اجتماعية وسعى إلى «الأنا» الخالصة وكان منهم من كان عالمهم أكثر توازنا. ولكن على الرغم من هذا الصراع الذي نتج في أعقاب حرب ١٩٤٨ من أجل التخلي من «النحن» والسعي نحو «الأنا»، فإن جرشون شاكيد الناقد الإسرائيلي يرى أن «أدب حرب التحرير» (الاصطلاح الذي يطلقه الصهيونيون على أدب ١٩٤٨) هو من عدة نواح استمرار للاتجاهات الرئيسية التي ميزت أدب الهجرتين الثانية والثالثة، وأنه على غرار معظم أدب هذه الهجرات، كان هذا الأدب هو الآخر أدبا «ملتزما». وقد تجلى

الالتزام في الإنتاجات نفسها، وكذلك في الموقف الواعي للأدباء من مشاكل الأدب والحياة[١٠]. وهكذا يمكن شرح أهمية حرب ١٩٤٨ في أدب هذا الجيل في إسرائيل، حيث كانت بمثابة التجربة المستقلة الأولى للحياة، استطاع الأديب الإسرائيلي عن طريقها أن يختبر نفسه في حياد، وهي محنة واجهها أدباء حرب ١٩٤٨ وجعلتهم يعانون صراعا نفسيا داميا بين الالتزام «بالتيار الأدبي المجند». وبين التجاوب مع متطلبات الساعة التي تستلزم البحث عن الذات وتحديد الهوية من جديد. والحقيقة التي يجب إثباتها رغم هذا في نهاية هذه المقدمة، أنه بالرغم من هذا الصراع بين الالتزام بعناصر «الأدب المجند» الصهيوني ومتطلباته، وبين التعبير عن الذات لدى هذا الجيل من أدباء إسرائيل، وعلى الرغم من ظهور نماذج أدبية تعلن عن تحللها من هذا الالتزام عند أكثر الأدباء تمثيلا لهذا الجيل («أيام تسيكلاج» ليزهار) حيث نجد، أن قيمة الوجود الجماعي محل شك، وحيث تأخذ قضية الإنسان كإنسان مكانها، رغم كل هذا، فإن هؤلاء الأدباء بعد فترة متواصلة من البحث والصراع كانوا يعودون دائما إلى مصدرهم مثل أحصنة القتال المحنكة لدى سماعها صوت النفير. والدليل على ذلك هو ما حدث في حرب ١٩٦٧ حيث عاد المبرزون من أدباء «جيل البالماح» وجيل حرب ١٩٤٨ من أمثال شامير وجوري والترمان وساميخ يزهار، وعميحاي، فانتصبوا في مواقعهم مجندين كما كانوا في البداية على الرغم من كل تمرداتهم السابقة.

من الرواية التاريخية إلى الواقع الإسرائيلي حتى حرب ١٩٦٧

يعتبر ظهور الرواية التاريخية من الظواهر الهامة التي ميزت أدب مرحلة الانتقال في إسرائيل، كعنصر من العناصر التي كانت مفتقدة في الأدب الإسرائيلي حتى ذلك الحين، وهو الأمر الذي يمكن اعتباره بمثابة نقطة تحول في تاريخ الأدب العبري المعاصر. وقد كان أول من قام بهذه القفزة المفاجئة من الكتابة المرتبطة بالحاضر بشدة إلى الكتابة عن الماضي، الأديب الإسرائيلي موشيه شامير، وذلك في روايته «ملك اللحم والدم». وقد واصل كثيرون من بعده، هذا الطريق، وكان من بينهم بعض أدباء المرحلة السابقة، وهو الأمر الذي ساعد على ازدياد عدد الروايات التاريخية التي تتناول فترات مختلفة من التاريخ اليهودي. ويمكن القول إن الذي أدى إلى هذا التغير هو الاهتمام المتجدد من قبل الجمهور الإسرائيلي المثقف، وبصفة خاصة من قبل أولئك الذين يعملون في مجال التوجيه، بالماضي اليهودي وبالقيم الثقافية الخاصة به. ولكن هذا الاهتمام في حد ذاته كان يدل على الحاجة الحقيقية التي ضغطت من الداخل، حيث زاد الإحساس بأن الحاضر لا يكفي، وأن هناك شيئا ما ينقصه لم يكرس له الاهتمام من قبل، وربما حدث هذا لأن المجتمع الإسرائيلي في تلك الأيام التي تلت حرب ١٩٤٨ لم يكن مشدودا نحو أهداف اجتماعية وقومية، لأنه على الرغم من رغبة هذا المجتمع في أن يعيش حاضرا مريحا نسبيا، إلا أنه كان يشعر بنقص إرث الماضي، الذي يمكن بموجبه صياغة حاضر أكثر استقرارا.

إذن، لقد كان اضمحلال الحاضر وتدهوره هو سبب الاتجاه إلى الماضي كموضوع للصياغة الفنية، على الرغم من الشك الذي أحاط به نقاد الأدب العبري المعاصر مدى تحقيق هذه الروايات التاريخية لمرادها، وهو الأمر الذي ثبت صحته إلى حد بعيد.

وبالفعل فإنه حينما لم يجد الأدب الإسرائيلي في الرواية التاريخية ما يشبع نهمه نحو البحث عن موضوع، لم

يبق أمامه من خيار سوى العودة والتمعن في الحاضر على ما هو عليه، بوحشته وخوائه وضجره، واختياره كموضوع للإنتاج الأدبي. وهكذا فإن بعض القصص والروايات التي رأت النور في فترة ما بعد حرب ١٩٤٨، وفي السنوات الأخيرة بصورة أكثر، ازداد فيها هذا الاتجاه. ويبرز من بين هذه القصص والروايات أعمال لموشيه شامير، ودافيد شحر، وأهارون ميجد، وبنيامين تموز، وبنحاس سادية ومن الروايات التي كتبها موشيه شامير وتعتبر من قبيل أدب «مرحلة الانتقال» رواية «الكونك عاريا»، التي طبعت عام ١٩٥٩، وتعود بأحداثها إلى عام ١٩٣٩، لكي تشير إلى أزمة نهاية العقد الخامس وكما عبر النقد الذي تجلى في أفكار أبطال يزهار سميلانسكي في «أيام تسيكلاج» من أزمة الشباب الإسرائيلي وشخصيته في عام ١٩٥٨، أكثر مما دل على شخصية في عام ١٩٤٨، فإن موشيه بطل شامير في «الكونك عاريا» والذي عاش في عام ١٩٣٩، كان قريبا للغاية من موشيه شامير في عام ١٩٥٩.

وهذه الرواية تشتمل، دون شك، على إرهاصات الأزمة التي حدثت في الستينيات في المجتمع الإسرائيلي، وهي الأزمة التي دفعت بالأدب الإسرائيلي للبحث عن هوية الفرد الإسرائيلي من جديد وإلى بحث موقفه وارتباطه بالقيم التي أصبحت محل مناقشة ومحل شك، حيث فتح «تحطيم الألواح» (نسبة إلى تحطيم موسى لألواح الوصايا العشر) إمكانات جديدة ومجالات جديدة أمام الأدب. إن البطل الذي حكم عليه بالعزلة والتيه، يضطر من الآن فصاعدا إلى البحث عن طريقه. وبالطبع فإن شامير الذي يضع بطله في مفترق الطريق بعد «تحطيم الألواح» لا يجد له طريقه بعد أن أصبح مسيطرا على نفسه ومسئولا عن ذاته بعيدا عن أي ارتباط بأي قيم، وهو الأمر الذي ميز أدب «مرحلة الانتقال» والذي جعل موجة الأدباء التالية تسعى لوضع الإجابة وتحديد الطريق الذي يجب أن يسير فيه هذا البطل في هذه المرحلة.

ومن أدباء هذه المرحلة دافيد شحر (ولد في فلسطين ١٩٢٦) الذي يصف النقاد قصصه بأنها قصص واقعية كلاسيكية. ان أبطال شحر ينتمون إلى تلك الأقلية الصغيرة من اليهود من مواليد فلسطين التي شقت طريقها من البيئة الدينية إلى البيئة العلمانية، وخلقت هذه الطريقة مقارنة مثيرة للاهتمام بالموضوع الأساسي الذي شغل الأدب العبري في مراحله السابقة. لكن هناك عدة فروق تميز أبطال شحر عن أبطال الجيل السابق: الفارق الأول هو أن البيئة الدينية التي خرجوا منها كانت بيئة متهرئة، ليس فقط في جهودها من أجل منع أبنائها من الخروج إلى الثقافة العلمانية، بل كذلك في جهودها من أجل المحافظة على حيويتها لأنها بيئة خاوية ومتحجرة ومضجرة. أما الفارق الثاني، فهو أن أبطال دافيد شحر لا يشقون طريقهم من مجال لآخر على شكل صراع روحي عنيف بين بؤرتي الحياة الروحية والعلمانية، بل يشعرون بالإخلاص لكليهما على حد السواء: إن العبوس والجمود الديني ينفرهم، ولكن البيئة العلمانية هي الأخرى لا تجذبهم إليها بما تحويه من إرث روحي غني، بل بما تحويه من حرية، أي بإغراء السلطة التي تمنحها للإنسان ليتصرف حسبما يشاء في شؤونه الشخصية، وعلى الأخص حرية الاختلاط بين الشباب والشابات. وبالفعل فإنه يوجد لدى هذه الشخصيات قليل من الانجذاب إلى القيم الثقافية وهو الانجذاب الذي تحمل في أشواقهم إلى الجمال الذي لا يوجد في بيئتهم الدينية، والانجذاب إلى قيم الفن التي يحظرها الدين اليهودي. ونلمس في تلك الأشواق إلى الجمال لدى بطل شحر مسحة جنسية حادة، كما أن الفن في نظره هو دافع شخصي داعر وفوضوي. ولا عجب في أن ما يجلب بطله هو رفقة الفنانين أكثر من الفن ذاته. ومن هنا الفارق الثالث:

فحينما يقوم البطل بالخطوة الحاسمة التي تعزله عن بيئته الدينية، فإنه يقوم بها تقريبا بلا وعي. إنه يشعل سيجارة في يوم السبت، (وهو الأمر المحرم عمله في مثل هذا اليوم المقدس) ولا يدرك مغزى الأمر إلا بعد أن يفعله، ولا يكون هذا الإدراك من خلال فظاعة التغيير الذي حدث، بل من خلال الارتياح الاجتماعي الذي ينطوي عليه الانعزال عن المنزل وعن طريق الحياة الثابت الذي تم شقه أمامه. كذلك فإن اكتشاف المغزى الروحي للتغيير الذي يحدث في حياته يتم بعد أن يحدث التغيير، وبعد أن يحظى بالحرية الشخصية التي كان يتوق إليها ويتضح له أنه ليس لديه ما يفعله بها. لقد تخلص من الإذعان للأوامر الصارمة التي كان يفرضها عليه دين آبائه، ولم يعد يعاني الآن من نير الشرائع، ولكن الحرية السلبية التي كان يتوق إليها سرعان ما تضايقه بغموضها وخوائها. وحينئذ يبحث بطل شحر عن فرصة أولى من أجل التخلص منها[11].

وفي هذا الإطار من المعالجة الخاصة عند شحر يكون من الصعب العثور على ما هو مشترك بين هذه القصص وبين إنتاج معظم الأدباء من مواليد فلسطين، أبناء «جيل البلد» ولكن مع هذا، فإن التحول الأخير يميز على الأقل نقطة لقاء. إن أبطال شحر يتصرفون منذ البداية بتحفظ تجاه القيم القومية والاجتماعية لليهودية العلمانية لأنهم لم يتعلموا على هذه القيم منذ الطفولة، وهم معتادون كذلك على أن ينظروا إليها بتأثير بيئتهم القريبة نظرة ناقدة. أما أبطال يزهار، وشامير، وموسينسون وناتان شحم وأهارون ميجد فإنهم يتصرفون تجاه هذه القيم منذ البداية بإيمان مطلق. لقد تعلموا عليها، واعتادوا النظر إليها باعتبارها قيما مطلقة فوق النقد، ولذلك فإنه طالما أن للأوامر التي تستوجبها هذه القيم مبررا حتميا موضوعيا (وهذا المبرر غالبا ما يأخذ شكل الأمة المحاصرة والتي تحارب من أجل وجودها حرب حياة أو موت) فإنه لا يطرأ على بال أحدهم أي شك في صلاحيتها، على العكس من ذلك نجد أن الاعتراف نفسه بحتمية أعمال معينة يجعل هذه القيم تحتل مكانتها وتكتسب صلاحيتها، ويكون من يستجيب لها إنسانا حياته مضمون.

ويوجد التعبير المثير عن التغيير في وعي الأديب وأبطاله والذي يميز خطوة أخرى في تطور الأدب العبري بعد حرب ١٩٤٨، في كتاب أهارون ميجد (ولد في بولندا عام ١٩٢٠ وهاجر لفلسطين عام ١٩٢٦) «حادثة الأبله» (١٩٦٠) الذي هو بمفهوم ما استمرار لقصته السابقة «حدقا وأنا»، وكذلك في كتابه «الهروب» (هبريحا) (١٩٦٢). وهذان الكتابان هما تعبير عن فقدان الهوية لدى الشاب الإسرائيلي المؤمن بقيم حركات الشباب الصهيونية، وذلك من خلال الموقف الاجتماعي الجديد الذي سحب القاعدة من تحت وجوده الروحي. إن بطل «الأبله» وأبطال قصص «الهروب» الثلاثة هم أبطال بسطاء، ترتبط بساطتهم بالخلفية الروحانية «للصهيونية الاشتراكية» حيث تعلموا البحث عن الخير، ولكنهم لا يودون أن يعيشوا دون إحساس «بالانتماء» الاجتماعي، ويصارعون من أجل الانتماء (ولو حتى لجماعة منظمة من «الأصدقاء» كما في «حادثة الأبله»)، ويشتاقون إلى الجزيرة المثالية الخضراء لمجتمع الفلاحين (حادثة الأبله)، ويعلقون الآمال الكبار على الديمقراطية الشعبية العظيمة وخيراتها الوفيرة («رحلة إلى أرض جومار»).

وهذا البطل هو بطل ساذج خالص النية وعاطفي في آن واحد: ساذج وخالص النية ـ لأنه مازال يؤمن باحتمال تحقيق أحلامه وعدم التكيف مع الواقع الجديد، وعاطفي ـ لأنه يحلم بواقع آخر ويقوم الواقع وفق معايير يوطوبيا نقية. و«الصهيونية الاشتراكية» في «حادثة الأبله» ليست مجرد شيء تجريدي فقط بل هي طريقة للحياة، ومعيارا وقاعدة للوجود، وحينما تزاح هذه الصهيونية، فإن البطل لا يفقد فقط العبء

الأيديولوجي الذي يمكن التخلص منه ويمكن حله بل يفقد كذلك احتمال الوجود نفسه لأن عالمه الحقيقي يكون بذلك قد انهار.

وفي مواجهة مجموعة من المشاكل مثل عدم القدرة على الوفاء بمطالب الزوجة والعجز عن التكيف مع الواقع الجديد والغربة في مواجهة الآخرين، وهي المشاكل التي يتمكن الأبله من مواجهتها، لا يتم خلاصه منها إلا بفضل الحرب التي تنشب عام ١٩٥٦. وهكذا يطرح ميجد على المسرح إحدى الأفكار المقدسة لدى المجتمع الإسرائيلي ويحاول أن يلبسها: الحرب تنقذ البطل من الانتحار وتعيد إليه الإحساس بالانتماء وهكذا فإن النغمة التي ميزت الاتجاه السائد في الأدب العبري الإسرائيلي حتى اليوم، هي أن الحرب هي الخلاص من كل المشاكل التي تواجه المجتمع الإسرائيلي، وهي الخلاص بالنسبة للفرد مما يعانيه من ضياع وتمزق وانسحاق، وهي الوسيلة الوحيدة لصهر الجميع في أتون النيران وبث الإحساس بالانتماء لديهم بعد أن يكون الفرد قد تعرض لحالة من الضياع.[١٢]

ومرة أخرى تظهر المعايير الأخلاقية لحركة الشباب الصهيونية، وهي المعايير التي ليست على استعداد للتسليم بالاحتلال وقتل الفدائيين، وبواسطتها يسأل البطل عما إذا كان هناك مبرر أخلاقي للحرب الفعلية ولوجود اليهود في فلسطين، وهي الأسئلة التي تتكرر كثيرا، في أدب «الموجة الجديدة»، وتطرح كل القيم، التي كان من المعتقد أنه لا مجال للشك فيها ولا مجال لمراجعتها، للمناقشة من جديد، على ضوء الواقع المريع الذي بث الضياع والانسحاق في نفس الفرد الإسرائيلي، لتناقضه مع ما يرى أنهم قد ربوه عليه من قيم ومثل في حركات الشباب الصهيونية، قبل أن يجبروه على خوض الحروب، وقتل الأبرياء وسلب الأراضي، وطرد الأهلين من ديارهم، وهي قضية يطرحها الكثيرون من الأدباء المعاصرين لميجد، وكأن ما مارسته الصهيونية يتناقض مع الإطار القيمي لها، وهي مسألة محيرة بالفعل.

وهنا تنطوي القضية الرئيسية على الموقف المتناقض في الوجود اليهودي، حيث إن التناقض بين الرغبة في الانتماء وعدم القدرة على الاندماج، ينبع من التناقض بين قيم الماضي، التي يحملها «الأبله»، الوحيد، وبين قيم الحاضر، التي يحملها المجموع. وهذا التناقض يتم في البداية بواسطة فاجعة قومية وينتهي بمساعدة البطل على الهروب إلى الحلم الأخضر لفلاحة الأرض. وكلا الحلين هما حلان وهميان لأن الصراعات تبقى كما هي. إنها تعود وتظهر في تناسخ آخر في سلسلة من الرمزيات في قصص مجموعة «الهروب» حيث نجد أن الأبطال هم صورة نموذجية للبطل المضاد في الأدب العبري الإسرائيلي: تلاميذ «حركة الشباب الإسرائيلي» الذين يواجهون مشاكل وجودهم في حيرة ويعانون من الضياع. إنهم يهتزون من هذه الرحلة إلى أرض «جومار» بلد النظام الشيوعي، حيث يتعرض الأبطال هناك لغسيل مخ في «برج عزمافت» (برج الموت) أو يقيمون في السجن الداخلي المفتوح الذي يدخلون إليه طواعية ولا يمكنهم التحرر منه، لأن حياتهم مع النخبة تناسبهم، وعندما يهربون في سفينة من الطوفان يكتشفون أن حرب الجميع ضد بعض قد عادت وظهرت في سفينة نوح الصغيرة تلك. وأخيرا فإن بطل ميجد، الذي يسافر إلى نيكاراجوا لكي يتأمل مصادر معاداة اليهودية، يدرك أن مصدرها، يكمن أولا وقبل كل شيء، في الكراهية الذاتية اليهودية، وليس في كراهية الآخرين لليهود. وهكذا فإن ميجد يريد، بواسطة إماطة اللثام عن ضياع تلميذ حركة الشباب الصهيونية وربكته وفقدانه طريقه، أن يكون «دليلا للحائرين» في هذا العصر.

وهكذا يمكن القول بأن «الموجة الجديدة» قد دخلت إلى الأدب العبري الإسرائيلي من ثلاثة مداخل مختلفة: بالتأكيد المتطرف لمبدأ «الأنا»، وبالاتجاه إلى ذكريات الطفولة المرتبطة بعالم يهودي آخر، هو عالم ما قبل «الفترة الصبارية»، وبصياغة الأركان المظلمة في المجتمع الإسرائيلي والتي لا تقف في مركز الحياة الاجتماعية بل في أطرافها وتتيح عرضا لشخصيات فريدة. ومن الكتب المهمة الممثلة «للموجة الجديدة» كتاب بنحاس ساديه «الحياة كمثال» (هاحييم كيهاشال) وهو كتاب أو توبيوجرافي يشكل نقيضا حادا للبيوجرافيا النموذجية لأبناء «جيل البلد».

إن الأدب، حسبما يحدده ساديه، ليس من وظيفته أن يعرض الواقع أو عمل الأبطال في المواقف الاجتماعية، بل وظيفته هي التعبير عن الفرد، وأن المبدأ الفردي يختلف اختلافا تاما عن وجهة النظر الاجتماعية التي تتجلى، على سبيل المثال في «المانيفست» الأدبي لجماعة «جيل البلد» (امع جيل) طبع في «حقيبة الأصدقاء» (يالقوط هاريعيم)، وأشرنا إليه في مقالنا عن أدب حرب ١٩٤٨ (شؤون فلسطينية عدد/ ٩). إن هذا المانيفست الشخصي كتب من خلال احتقار عميق إلى حد ما للقارىء المحتمل (ص٤١٥-٤١٦) ذلك البورجوازي الصغير الذي يريد المؤلف أن يفاجئه باعترافاته، ويعرض أمامه حياته النفسية كنقيض لحياته المنظمة ويثبت حق الفنان في أن يعيش بكتابته. ومن الناحية الثقافية هناك مسافة شاسعة بين بنحاس ساديه وبين رجال «جيل البلد» لأنه يعود في بعض الموضوعات إلى المصادر الثقافية للأدب العبري في جيل حييم نحمان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٣) وما أخذه كل من يوسف حييم برينر وميخا يوسف بردتشفسكي مل‍ء حفنتيها من نيتشه، أخذه ساديه هو الآخر، وعلى غرار انجذاب برينر إلى شخصية يسوع وطرحه لمواقف مشابهة لتلك الواردة في «العهد الجديد»، فعل ساديه ذلك حيث يؤكد أنه في طفولته قد جذبته الكنيسة ومنذ ذلك الحين وهو يستوعب ويفسر حياته بواسطة الأساطير المستقاة من العهد الجديد.

إن الاعتراف الاوغسطيني - الذي يتحرك بين الخطأ والتوبة ومن التوبة إلى الخطأ ومن نيران جهنم إلى نعيم الحب السماوي والسعادة - هو اعتراف مسيحي في مضمونه. وعلى هذا النحو فإن ساديه يشمئز من خطاياه ويستمتع بها، ويشتاق إلى الحب السماوي ويفسر حياته كتحقيق لرؤى من العهد الجديد. ويبدو بالذات، أن هذا التناقض بين جو حرب ١٩٤٨ وبين التجلي الديني، هو الذي يكشف عن تلك الهوة العميقة التي بينه وبين رفاقه من أبناء «جيل البلد» أن المبدأ الفردي لا ينساق وراء الأحداث ويصوغها بل يقف خارجها ويفرض طابعه عليها (وليكن هذا الطابع كيفما يكون). «والاوتوبيوجرافيا» ليست وصفا لما يحدث وما يجري في حياة الإنسان الخارجية، بل هي وصف لمشاعره الدينية. ومن يدرك فقط هذا الفارق بين «الأجيال» (أو من الأحسن، أن نقول المدارس) يمكنه أن يدرك الفارق بين أوصاف الحرب عند ساديه وأوصافها لدى رفاقه. ومن ناحية أخرى، فإن هذا الاعتراف هو اعتراف رجل بالغ يحكي وفق طريقته الخاصة عن مراحل مختلفة في بلوغه، وطريقه هو «طريق الآلام» الخاص بابن أسرة مهدمة، طفل منعزل، ومنطو، يريد أن يكون مريضا أو مجنونا، ولا يستطيع أن يندمج في الحياة «المدنية» ويتعيش من أي شيء يصل إلى يديه.

والقاص البطل شاعر، وشعره وحياته هما من قطعة واحدة: الشعر نابع من الحياة والحياة هي بمثابة شعر وكل فصل من فصول حياته هو مصدر آخر يستقي منه شعره. وكما أن حياته متشابكة مع شعره فإن الحلم والواقع فيها يستخدمان في تداخل. وهذا التداخل الغريب للتجربة الإنسانية، والأحلام، والتأويل النبوئي

والغامض والشعر والمواعظ يكشف «الأنا» وعالمها، وهو تداخل ذو قوة تعبيرية هائلة القوة[١٣]. وقد كان تقدير «الأنا» في إنتاج ساديه، وهو الإنتاج الرومانسي روحا والتجريبي من حيث التعبير، بمثابة تحديد مطلق في أدب جيل الخمسينيات في إسرائيل.

الاتجاهات الرئيسية للأدب الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧

كانت حرب يونيو ١٩٦٧ بمثابة الحلقة الثالثة في سلسلة الحروب التي خاضتها إسرائيل ضد الدول العربية بعد حربي ١٩٤٨، ١٩٥٦، لكي تفرض وجودها وإرادتها في المنطقة، من ناحية، ولكي تحقق حلم دولة إسرائيل الكبرى، من ناحية أخرى، وهو الأمر الذي لم يخفه قادة إسرائيل، وأعلنوه صراحة في تصريحاتهم بعد الحرب (وخاصة تصريحات جماعة «أرض إسرائيل الكاملة» التي كانت ومازالت تحظى بعطف الزعامة الإسرائيلية). وقد اختلفت، إلى حد ما، أحكام الأدباء الإسرائيليين بالنسبة لردود فعل هذه الحرب على الواقع الإسرائيلي عامة، وعلى واقع الإنسان الإسرائيلي بصفة خاصة. فالأديب الإسرائيلي أهارون أمير يقول مثلا:

إذا كنا نعتبر أن حرب ١٩٤٨ هي ذروة فترة من ناحية الجيل الذي حملها على عاتقه، وإذا كانت حرب «قادش»[١٤] هي مجرد علامة طريق تاريخية أو جغرافية دون مغزى خاص بالنسبة لمنفذيها، فإننا من الممكن أن نعتبر أن «حرب الأيام الستة»[١٥] هي بداية لفترة جديدة، بمفهوم أن الحرب لم تنته بعد، وبالذات بعد مرور الأيام الستة التي شهدت العمليات الضخمة والنصر. وبهذا المفهوم فإنها خلقت أبعادا جديدة لدولة إسرائيل ليس فقط بالمفهوم الإقليمي والاستراتيجي بل خلقت كذلك أبعادا في الرؤية الذاتية وفي الرؤية العالمية عندنا». ثم يواصل حديثه فيقول: إن التخطي الذي يشكله انتصار ١٩٦٧، هو، أولا وقبل كل شيء، تخطي من حالة الحصار النفسي، ومن حالة السجن والانغلاق، إلى حالة الارتكاز والثقة بالنفس والسيطرة، وكذلك الصراع الشجاع وجها لوجه مع واقع البيئة الجغرافية الخاصة بنا بكل الشحنات المرتبطة بها من ناحية الظروف التاريخية والأهداف في المستقبل[١٦]. ويختلف معه في هذه الرؤية الأديب الإسرائيلي حانوخ برطوف الذي يشير أيضا إلى أن «حرب الأيام الستة» قد خلقت حقائق، وأن الحرب لا تدور الآن بجوار «كفر سابا» بل بجوار القناة ولكنه رغما عن هذا يعود في سياق حديثه فيؤكد أن «الموقف الأساسي لم يتغير». والموقف الأساسي الذي يعنيه حانوخ برطوف هو ما عبر عنه بكلمات فيها ما يكفي لعكس صراعات الإنسان الإسرائيلي. يقول برطوف: «على الرغم من أننا انتصرنا في الحرب، فإننا نحن المحتلين والمحاصرين لأن لدينا تخبطات تكفي للموت. . . ويوجد هنا شعب صغير، هو بالكاد شعب، في منطقة هي بالكاد أرض، مع كوابيس بسبب حدود لا يعرف ماذا يفعل بها، ويريد السلام ولا يستطيع الحصول عليه[١٧]»، ويعكس هذان الموقفان اللذان يعبر عنهما، اثنان من أشهر أدباء إسرائيل بحق، المناخ الذي ساد إسرائيل بعد حرب ١٩٦٧ والذي عكسه الإنتاج الأدبي الذي عبر عن هذه الفترة، إذ أحدهما يرى أن حرب١٩٦٧ قد منحتهم الأمان والثقة، والآخر يرى أن انتصارهم في هذه الحرب لم يغير من الموقف الأساسي شيئا بل زاد من تخبطاتهم. وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى رد فعل هذه الحرب على الانتاج الأدبي في إسرائيل، فإننا لن نجد هناك اختلافا كبيرا بينها وبين حرب ١٩٤٨ من حيث تأثيرها على الأدب الإسرائيلي، إلا من حيث التناول الفني الأدبي ذاته على ضوء التيارات المعاصرة في عالم القصة والرواية والشعر.

فبالرغم من أن حرب ١٩٤٨ قد شهدت فور وقوعها ردود فعل أدبية مباشرة، حيث كتب يزهار سميكلانسكي في البداية قصص قصيرة: «خربة خزعة» (مايو ١٩٤٩)، و«الأسير» (هاشا فوي) (نوفمبر ١٩٤٨)، و«قافلة منتصف الليل» (شيارإشل حتسوت) (١٩٥٠)، إلا أن كتابه الكبير «أيام تسيكلاج» (يمي صيكلاج) والذي يعبر عن حرب ١٩٤٨ تعبيرا شاملا، لم يظهر إلا عام ١٩٥٨، أي بعد الحرب بعشر سنوات. وحرب ١٩٦٧ لم تكن حربا دامت ستة أيام، بل هي حرب أحدثت في العالم، وفي منطقة الشرق الأوسط بالذات، آثارا لم تنته بعد. وبالفعل فإن شعوب المنطقة، وعلى الأخص الشعب الإسرائيلي، مازال يعيش في داخل هذه الحرب. وبالطبع فإن الاقتراب المباشر من الأحداث غالبا ما يحول دون كتابة الأدب الحقيقي المعبر عن الحدث.

ويعبر عن هذا الرأي بطريقته الأديب الإسرائيلي يورام كنيوك فيقول مجملا انطباعه عن الأدب الإسرائيلي: «من الصعب أن تنتج في ظروف التوتر التي نعيشها لأن فترات الهدوء النسبي التي مرت بالأحداث والحروب الصغيرة، أي بالتوتر. ومن الصعب على الأدب أن يصارع معدل السرعة»[١٨]. ولكن هل حدثت بالفعل عملية عودة إلى أسس الثقافة القومية اليهودية بعد عملية الهروب التي قام بها أدب حرب ١٩٤٨ الذي عكس تمزق الفرد الإسرائيلي في مواجهة التحديات الأخلاقية التي واجهته، والتناقضات السريعة بين ما أتخموه به من مثاليات مدعاة، وبين الواقع المرير الذي فرضوه عليه لكي يقيم دولته بالدم والنار؟ إن الإجابة على هذا التساؤل يمكن أن نولها من خلال أدب حرب ١٩٦٧، وسوف نستشهد في هذا الصدد بالناقد الأدبي الإسرائيلي أدير كوهين الذي يقول: «إن معظم الإنتاجات التي كتبت في نفس أيام «حرب الأيام الستة» وفي السنة التي تليها، تذكرنا في خطوطها العامة بالخطوط العامة للأدب الذي نما على الفور بعد حرب ١٩٤٨»[١٩].

وإذا كان الإحساس العام الذي ساد الجو الأدبي في إسرائيل من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ هو إحساس الشعور بالمأساة التي خلقوها للعرب، والخوف الوجودي الذي لبس أحيانا صورة المقارنة بمصير الصليبيين والخوف من الجار والغريب على وجه العموم، وبث الاستمرارية الوجودية متمثلة في رفض التوالد خوفا من المصير المجهول، فإن الصورة لم تختلف بعد حرب ١٩٦٧ كثيرا، بل زادت تعقيدا وابتعدت عن المجتمع أكثر وأكثر وأصبحت تتناول الفرد بصورة أساسية وتخضع لكل تيارات الأدب الأوربي التي تغالي في تعرية الفرد من الداخل. ويؤكد ثيدي بروبس هذا الاتجاه بقوله: «منذ يونيو ١٩٦٧ لوحظ في أوساط الأدباء والفنانين اتجاه نزاع إلى الشك، أخذ يتعاظم بمرور الوقت، إلى أن أنتج مدرسة شبه معادية للقومية، فالقصص والقصائد التي تشكك في عدالة صراع إسرائيل لم تعد مقتصرة على أعضاء منظمة «متسبين» (البوصلة) والشيوعيين فقط، حيث نشرت كتب وكتابات فيها تلميح وتشبيه لإسرائيل «بالنازية» والفنانون غير المشكوك في صهيونيتهم اليوم بتعابير تثير القشعريرة»[٢٠].

وهكذا ظهرت في بداية الستينيات جماعة أدباء «الموجة الجديدة» (هجل هيحاداش) الذين بدأوا في إنتاج أدب تطبعه رغبة حاسمة في تفادي أي التزام سياسي، ويتميز بالكتابة المجازية الرمزية. وقد كان معظم هؤلاء الأدباء من الكتاب الشبان الذين لم يخوضوا غمار تجربة حرب ١٩٤٨، وكانوا خاضعين، في معظمهم، لتأثير

كل من فرانز كافكا من ناحية، وشموئيل يوسف عجنون الأديب الإسرائيلي، من ناحية أخرى، وكانت أعمالهم شاهدا على رد فعلهم المادي «الأدب البالماح» السياسي الاجتماعي[21].

ولكي نفهم الفارق بين جيل البالماح وجيل «الموجة الجديدة»، نشير إلى أنه في جيل «البالماح» كان يوجد مركز مشترك للقيم، يؤمن به كل المشتركين في العملية الإبداعية الأدبية، ويتحدثون ويعملون باسمه، أو يقبلونه دون مراجعة. وقد كان وجود هذا المركز القيمي واضحا لكل من المؤلف، والقاص، ولأبطال العمل الأدبي والقراء معا، ويحدد طريقة الالتزام وكيفية الإخلاص والتفاني من خلال المواقف التي يعالجها العمل الأدبي.

أما بالنسبة لجيل الستينيات فإن هذا المركز القيمي المشترك قد اختفى، ولم يعد هناك عالم واضح للقيم يؤمن به المتحدثون المختلفون في العمل الأدبي، ويعضدونه أو يعملون من أجله وباسمه. وحيث إن الأمر قد استقر على هذا الوضع فإن المشتركين في العمل الأدبي كانوا يبدون في حالة من العزلة كل عن الآخر، سواء على المستوى الايديولوجي أو الاجتماعي أو الإنساني. وهكذا، فإن جوقة الأصوات التي كانت بادية الوضوح في أعمال جيل «البالماح» قد اختفت، ولم يعد أحد يعبر عن رأي الآخر، بل أصبح من الصعوبة بمكان أن يعبر الشخص عن مواقفه الذاتية. وبناء على ذلك، فإنه كلما كان الفرد يصمم على مواقفه الفردية، ولأنه لم تعد هناك لغة مشتركة يتحدث بها الجميع، فإن إمكانية خلق علاقات اجتماعية إنسانية أصبحت هي الأخرى أمرا مستحيلا، حيث أصبحت عزلة الرواة والأبطال في إنتاج أدباء الستينيات عزلة اجتماعية وايديولوجية معا، بينما كان الذي يجمع الأبطال والرواة في الجيل السابق «جيل البالماح»، والتوحد الاجتماعي والايديولوجي معا[22].

إن أدباء مثل عاموس عوز وا. ب. يهو شواع ويتسحاك أورباز ودافيد شحر ويهودا عميحاي ويتسحاك أورن وشلومو نيتسان، وهم جميعا ممن اتخذوا على الدوام مواقف يسارية ملتزمة، كانوا مخلصين لذلك العالم المميز بجو الغربة والعزلة والانطواء والكشف عن العالم الداخلي والمنعزل للأبطال الذين يخضعون لعقلانيتهم، والذين فقدوا سلامة الطوية تماما، ويواجهون البشاعة التي ينطوي عليها الواقع لدى تعريته من أقنعته المزخرفة، وأبعدوا الأوهام عن أنفسهم ووضعوا علامات الاستفهام المريرة من خلال بنيان رمزي مجازي.

والواقع أن هذه التوليفة بين المخطط الفردي، والدلالة السياسية، تظهر لنا كيف أن الأدب الإسرائيلي كان في الستينيات، متأثرا، على طريقته الخاصة، بأدب فرانز كافكا، وبالفكر الوجودي الغربي، غير أن استحالة إقامة علاقة مع طبيعة لا مبالية وغريبة، كانت تتخذ في إسرائيل تفسيرا قوميا: أن الطبيعة غريبة لأن الإسرائيليين لم يتمكنوا من الاندماج في بلد ليس هو بلدهم، ولذا بدت الحياة في فلسطين بعد قيام إسرائيل، وكأنها مجموعة من اللحظات المفككة، أو استمرارية لحاضر دائم لا يحمل أي دلالة. والأبطال في الأدب الإسرائيلي الممثل لهذه الفترة يهتزون ويثورون في عالم الرواية، ويشعرون أنهم وحيدون ومقتلعون، ليس فقط لأنهم سوف يموتون وحيدين، بل لأنهم عاجزون عن إقامة اتصال بين أشخاص لا يجمعهم ماضيا اجتماعيا مشتركا، أي أنهم لا يمتلكون إمكانية بناء مستقبل اجتماعي مشترك، انطلاقا من ذلك الماضي. إن المعاناة هنا ليست معاناة وجودية فحسب، وهي لا تنتج فقط عن واقع أن الفرد قد ألقى به في هذا العالم، بل أيضا من حقيقته أن هذا الفرد ألقى في بلد غريب مستعد للقطة. ومن ناحية أخرى، نرى أنه، بينما كان البطل

الوجودي الذي أثر على البطل الإسرائيلي، يكتشف إمكانية التوحد مع الطبيعة عن طريق الانعزال والوحدة المطلقة (كما في رواية «الغريب» لكامي) أو عن طريق النضال الاجتماعي اليائس (كما في رواية «الطاعون» لكامي، ورواية «الوضع الإنساني» لاندريه مالرو)، كان البطل الإسرائيلي الذي طبعته تجربة اجتماعية خاصة، هي إنجاز الحلم الصهيوني، لا يصل إلى التوحد المنشود إلا عبر الدمار والحرب.

ويمكننا أن نجد نموذجا دالا على المزج بين الموضوعات الوجودية والقومية، والمواقف السياسية والاجتماعية والإنسانية لوصف أوضاع مجازية مختلفة لدى بطل ا. ب. يهوشواع في قصة «في مواجهة الغابات» (مول هايعاروت) ١٩٦٩، حيث يعمل البطل حارسا لغابة، ويحلم بالحرارة والضوء معا، وهو ما يفسر رمزيا انجذابه نحو النار. وهنا نجد أن الحلم الشخصي يتحول إلى حلم اجتماعي حين يكتشف البطل أن هذه الغابة اليافعة، إنما تخبيء في باطن أراضيها اطلال قرية عربية. عندئذ وانطلاقا من تلك اللحظة تتخذ النار دلالتها الاجتماعية، حيث يهدف احتراق الغابة إلى الكشف عن ماضي مخبوء، ماض حقيقي وله دلالة.

«وهكذا نجد أن العزلة المريرة، وفقدان الرابطة مع البيئة، والتعرف التدريجي المريع للأبطال على أنفسهم، والتطور التدريجي للاكتشاف الذاتي، والعنف الذي يتفجر من خلال الشخصية المعقدة التي تشعر بالاختناق الذي لا فكاك منه، والعدوانية المتزايدة التي تهاجم بيئتها القريبة من خلال الدفاع غير الواعي عن النفس، والاحتجاج، خلال الخوف العميق كمحاولة للاخلاص والتماسك أثناء مرحلة التحطم المتزايدة، على هذا النحو أو غيره، ومع الاختلاف في طرق التعبير وفي تكنيك الكتابة، هي الموضوعات التي اشترك فيها الأدباء الشبان في إسرائيل من أبناء «الموجة الجديدة» من جيل الستينيات»[٢٣].

وهكذا فإن الأدباء الذين كانوا منذ عدة سنوات يختارون العالم الخيالي خلفية لإنتاجهم الأدبي في مجال القصة والرواية بدأوا يتجهون إلى الواقع الإسرائيلي.

ومن الممكن أن تقدم عدة نماذج دالة على ذلك. لقد نشر إسحاق أورباز في نهاية عام ١٩٦٩ روايته «رحلة دانيال»[٢٤] بعد روايتين رمزيتين. صحيح أنه في رواية «موت ليسندا»[٢٥] وفي رواية «النمل»[٢٦]. يعرض أبطالا يسكنون في أماكن ذات طبيعة ومناخ إسرائيلي، ولكن الإطار الرمزي لا يمكنه أن يعكس الأحداث الدقيقة من حيث الزمان والمكان. أما دانيال، الذي يمثل الشخصية الرئيسية في رواية «رحلة دانيال»، فهو فتى يعود إلى بيته من حرب يونيو ١٩٦٧ وهو ممتلء بأسئلة لا تتيح له العودة إلى إطار حياته الذي اعتاد عليه قبل الحرب.

ونموذج آخر لهذا الاتجاه الذي تبلور في السنوات التالية للحرب، يظهر في قصص ا. ب. يهوشواع الأولى التي تحدث في عالم خيالي حالم. ولكنه انتقل بعد ذلك إلى أجواء القدس وتل أبيب والسهل والجبل. إن مسرحية «ليلة في مايو» تحدث عشية حرب يونيو ١٩٦٧، وروايته «في بداية صيف ١٩٧٠»[٢٧] تحكي عن أيام حرب الاستنزاف، حسبما يتضح ذلك من عنوان الرواية.

أما بالنسبة للأديبة عمليا كهنا كرمون، فإن كتابها «قمر في وادي أيلون»[٢٨] يتحدث بصراحة عن حرب ١٩٦٧ باعتبارها حدث أدى إلى تغييرات سواء في حياة المجموع أو الفرد، و«الإسرائيلية» عندعماليا كهنا كرمون هي مخلوق شبه ملموس.

والأديب أهارون ابيلفيلد تحول في قصصه الجديدة[٢٩] بعد حرب ١٩٦٧، من أجواء ما يسمى «المنفى» إلى الواقع الإسرائيلي، وعلى نفس هذا المنوال شهاي جولن[٣٠].

وترجعا أونجر، بطل حب متأخر العاموس عوز[٣١] يكشف عن بعد جديد وملح في ذلك المثلث الذي تشكل أطرافه (اليهودي ـ الإسرائيلي ـ الاغيار «غير اليهود»). وفي الدائرة الخارجية لهذه الموضوعات لابد من أن نشير إلى ذكريات الطفولة على غرار تلك الموجودة في إنتاجات كل من حانوخ برطوف[٣٢] ودافيد شحر[٣٣].

وقد تتبع عدد من هذه الموضوعات كذلك أوصاف الواقع الفلسطيني قبل عشرات السنين وهو ذلك الواقع الكامن في مكان ما في تلك الطبقات الأعمق من الواقع الآني. وتمثل هذه الموضوعات إنتاجات أهارون أمير[٣٤] حييم جوري[٣٥] وإسحاق شيلاف[٣٦]. والغريب فيما يتصل بأدب حرب ١٩٦٧ أن «الحدث الأدبي» الذي أحدث ضجة في سنوات ما بعد الحرب، كان هو نشر رواية رفض كاتبها نشرها أثناء حياته، وهي رواية «شيرة» للأديب شموئيل يوسف عجنون[٣٧]. ورواية «شيرة» هي الرواية الثانية لعجنون ذات الأجواء الفلسطينية بعد رواية «الأمس البعيد» (تمول شلشوم). والرواية على صورتها الحالية تبدأ أحداثها في نهاية الثلاثينيات، عشية الحرب العالمية الثانية وتنتهي (بقدر ما يمكن استخدام هذا المصطلح بالنسبة لرواية لم يتمكن كاتبها من إنهائها) في بداية الأربعينيات، في أيام الحرب، وفي أيام الغليان الذي عم فلسطين وأحداث الثورة العربية ضد الاستيطان الصهيوني وضد البريطانيين. وفي الحقيقة، فإن الاهتمام غير العادي الذي حظيت به رواية «شيرة» قد نبع إلى حد ما من تبريرات لا صلة لها على الإطلاق بقضية التقدير الخاصة بالعمل كعمل أدبي. ومن ذلك على سبيل المثال، الاهتمام المتزايد بإنتاج عجنون بعد أن حصل على جائزة نوبل بين دوائر كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن إنتاج عجنون، وكذلك رفض عجنون لسنوات طويلة نشر «شيرة» وهو ما أضفى نوعا من السرية على القضية، وموجة من التكهنات الرهيبة بشأن الهوية الحقيقية للبروفيسيرات، «المعلمين الوهميين في معظمهم، الذين يملأون صفحات الرواية».

وقد شغل البحث الجاد عن الهوية اليهودية والإسرائيلية مجمل أدب عاموس عوز، وبصفة خاصة في قصته «حتى الموت» (عد مافت)، و(حب متأخر) (اهافا مئوحيرت)[٣٨] اللتين نشرتا في كتابه «حتى الموت» والقصتان مختلفتان تماما كل عن الأخرى من حيث الموضوع الرئيسي، ومن حيث الخلفية التي تدور عليها الأحداث، ومن حيث الأسلوب كذلك. إن قصة «حتى الموت» قصة تاريخية، تجري على خلفية الحملات الصليبية. وقد ذكر بها تاريخ حدوثها، وكان من الواضح أن الفترة التاريخية والشخصيات التاريخية درست بعناية من أجل إثارة الطابع الوثوقية لدى القارئ: «ففي عام ١٠٩٥م (هكذا مكتوب في القصة) استصرخ الأب المقدس أوربان. الثاني المؤمنين من أجل تحرير الأرض المقدسة من أيدي الكافرين. وبعد ذلك بعام خرج النبيل جيوم دي طورون على رأس كتيبة صغيرة في حملة إلى أورشليم المقدسة». وتاريخ هذه الحملة المتواضعة هو الموضوع الرئيسي للقصة. إن جوا ثقيلا من الغموض والكرب يسود ما يحدث منذ السطر الأول، حيث إن قوى غامضة ليس لها تفسير طبيعي تسيطر على قبة السماء، ومصير الأشخاص مفروض عليهم من أعلى. وحتى القرارات المستقلة تبدو وكأنها نابعة من خلال قسر داخلي لا مرد له. فالرجال لا يسيرون نحو القدس، بل نحو الموت، الذي تجسده أورشليم التي في الخيال.

وهنا نتساءل، وأين دور اليهود في هذه الأحداث؟ إن اليهود هم الجماعة التي يتفجر فيها الغضب الغامض لأولئك الباحثين عن الطريق إلى الله. إن أورشليم بعيدة، وهناك شك منذ البداية في أنهم سيصلون إليها. ولكن اليهود الكافرين في متناول يد الصليبيين المؤمنين. وبالفعل، فإن حملة جيوم دي طورون تسير في إثر عدة حملات تاريخية، لم تنجح لا في الوصول إلى الأرض المقدسة، ولا في قتال الكافرين، ولكنها نجحت في ذبح الكثيرين من اليهود وهي في الطريق، إن رجال دي طورون لا يغيرون على اليهود فحسب. بل إنهم يقتلون الفلاحين، ولكن مع فارق دقيق هو أنهم كانوا يقتلون الفلاحين من أجل الحصول على الغذاء والمؤن، بينما كانوا يقتلون اليهود من خلال مبدأ. وفي أثناء الحملة يتضح أنهم يعانون، حيث إنهم القتلة والضحايا في آن واحد. وتزداد الحرب ضد اليهود قسوة ويشعرون بوضوح بوجود خيانة من الداخل. إنهم يشعرون بأن اليهود قد تسللوا إلى داخلهم، وإلى أنفاسهم، وربما هناك يهودي تسلل إلى داخل الحملة، بين المسيحيين، يدبر لهم المكائد وهنا يصبح هناك إحساس عند كل واحد بأن في داخله يهودي. وربما كان هذا بالطبع وهم تقيل لدى طورون، أو أنه الخيال المريض للمؤرخ الأحدب كالود؟. ولا تكون هناك أهمية للأمر، لأن الذي يهم هنا هو أن هناك معاناة وتخبط. ويبدأ دي طورون في التغير. فإذا كان قد سعى من قبل إلى السلطة، فإنه يطلب الآن الرحمة والعطف. وفي النهاية، بعد أن يهيأ لطورون أنه قد كشف عن هوية اليهودي المتسلل بين حاملي الصليب ويعلن عن نيته لقتله، يسقط على رمحه وتنتهي بذلك حياته. أما اليهودي الحقيقي (أو الوهمي) فإن دي طورون لم يستطع أن يفعل له شيئا، وهكذا يختم عاموس عوز قصته، وكأنه يريد أن يوحي بأن دي طورون قد قتل نفسه حبا في ذلك اليهودي الذي كان ينوي قتله.

والقصة الثانية التي تحمل عنوان «حب متأخر» تتناول حياة وأفكار شرجا أونجر ذلك «المحاضر العجوز»، الذي يقوم بدور القاص بضمير المفرد المتكلم. وحسب شهادة شرجا، فإنه كان على حافة التدهور الجسماني، وكذلك على حافة التدهور النفسي وكانت هناك فكرة واحدة تطارده، وهي أنه يخاف من الروس، ومن المؤامرة البولشفية ضد إسرائيل. إنه يرى في خياله كيف يخططون لإبادة شعب إسرائيل، وكيف أن الضربة ستحدث دفعة واحدة لكل من يهود روسيا ودولة إسرائيل. وفي بعض الحالات تكون هناك خيالات مضحكة، مثل وصف الكوادر الحزبية الجالسة في الكرملين وهي تشرب العديد من كئوس الشاي ويخططون لإبادة إسرائيل، ولكن أحيانا يوجد فيها شيء من الواقعية حينما يتصرف إلى تعداد وسائل القتال المريعة التي سيستخدمها السوفيت. وهكذا فإن شرجا أونجر يكرس الأيام القليلة الباقية من حياته، من أجل أن يكون نذيرا بالخطر المقترب - ولا من مستمع له. ولكن رويدا رويدا يتضح أن شرجا أونجر هو في الحقيقة يحب الروس، وأن كل مظاهر الكراهية التي أبداها لم تكن إلا مظاهر حب خفي، وأنه يؤمن في أعماق قلبه أن نفس الحال موجود عند الروس: إنهم أيضا من جانبهم يحبون اليهود، إنهم «الدببة البيضاء التي تتوق إلى تمر الصحراء».

وتوجد عادة نقاط مشتركة بين عاموس عوز وأهارون إبلفيلد، مثل تجسيد العالم المحيط، والإحساس بالعجز في مواجهة المصير المحدد سلفا بواسطة قوى معادية، وكذلك الفكرة القائلة بأن اليهودية ليست عقيدة شعب صغير بل هي أحد عناصر الوجود الإنساني الشامل. ومكان حدوث روايات أهارون ابلفيلد ومعظم قصصه الأخيرة هو إسرائيل، وذلك على عكس قصصه السابقة التي تجري أحداثها غالبا في شرق أوربا. وقصصه الأخيرة تحوي ذكريات من شرق أوربا، وعبء هذه الذكريات هو الذي يتيح للأبطال نسيان

أنفسهم، والحياة في الحاضر، وفتح صفحة جديدة. وأبطال ابيلفيلد من خلال تنويعات مختلفة، يجسدون فكرة واحدة، وهي أنهم جميعا غير قادرين على أن يعيشوا، ويفتقدون إلى ذلك الدافع الخفي، الذي لا يستطيعون الحصول عليه من أجل الإنجازات ومن أجل النجاح. وفي معظم القصص التي يحويها «كتاب سيدي النهر» يصل الأبطال إلى مرحلة من التدهور والتفكك، وفقا للمفاهيم الشائعة في العالم العلمي، ومن المحتمل ألا يكون هذا التدهور إلا التقدم، وذلك بمعيار مفاهيم أخرى.

إن أبطاله مرورا بتجربة أحداث النازي يسيطر عليهم ماضيهم، إن آجلا أو عاجلا، ودولة إسرائيل لا تغير مضمون هؤلاء الرجال، وليست ملجأ آمنا في مواجهة المصير اليهودي المحدد سلفا وهم يأخذون الشخصية المثقلة بالماضي معهم، حيثما يذهبون. والمستقبل والماضي ليسا إلا حلقة مفرغة واحدة، لا مجال للتخلص منها.

ومثل أهارون ابيلفيلد نجد أيضا أن الماضي يشكل عبئا ثقيلا على أبطال شاي جولن. فمثل ابيلفيلد توجه جولن في كتابه «موت أوري بيلد»، من أجواء أوربا إلى أجواء إسرائيل. ومثل أبطال ابيلفيلد أيضا، فإن أبطال جولن أيضا لا يستطيعون التحرر تماما من الماضي والتطلع إلى مستقبل جديد.

والكتب التي نشرها شاي جولن حتى الآن تمثل تواصلا معينا، حيث نلتقي بفتى يهودي في طريق يجهلها ومعاناته في أوربا في فترة أحداث النازي، ونتابع مجموعة من الشبان ممن نجوا من هذه الأحداث في طريقهم إلى فلسطين، وفي قصة «موت أوري بيلد» نقرأ قصة شاب من الناجين من أحداث النازي وصل بالفعل إلى فلسطين، وتكون نهايته الموت في حرب يونيو ١٩٦٧. وموت أوري بيلد في الحرب ليس إلا نتيجة حتمية للماضي. إن أوري بيلد، الذي كان ذات مرة يدعى يوزاك، والذي كان يدعى مرة أخرى يوسلة كوفرمان، حفيد ربي افراهام ليث رئيس «يشيفا» (الأكاديمية التلمودية العليا) بشلاتو، قد نجح بالفعل في النجاة من الحرب والوصول إلى فلسطين، إلى كيبوتس «عين هاشارون». وقد استقبلة «الكيبوتس» هو ورفاقه، ومنحه بمرور الأيام أجمل فتياته زوجة له. وها هو أوري يتجول في أرجاء البلاد، وهو يرتدي الملابس العسكرية، وخوذته على رأسه، قائد لا يعرف الخوف، منتصب القامة، ومأموريه ينفذون أوامره في طرفة عين. ولكن لابد من أن يتحرر أوري رويدا رويدا من كابوس الماضي، لأن هذا الكابوس يسيطر عليه أكثر وأكثر لدرجة الحدود التي بين الواقع والخيال تأخذ في عدم الوضوح.

وقصة «موت أوري بيلد» هي قصة غير واقعية تماما، لأنها تحوي أوصافا قائمة على موقف محتمل في الواقع بالإضافة إلى أوصاف ذات طابع سوريالي، مثل حفلة الوداع التي أقيمت بمناسبة إنهاء أوري لخدمته العسكرية، واللقاءات مع السيدة عتسمون، والحفلة التي أقيمت. عند ميتص أوري أثناء احتلال مدينة القدس القديمة بينما كان يحمل «صديقه» الميت على ظهره. والحقيقة هي أنه ليس أوري فقط هو الذي لم ينجح في النسيان، بل ان أبناء فلسطين من اليهود من جانبهم يسعون لتذكيره بماضيه، وبغربته، وبانحطاطه في كل فرصة مناسبة وغير مناسبة. لقد تزوجت إسنات، ابنة «كيبوتس» عين هاشارون، من أوري، ووالدها، بريزلاي، العمود الرئيسي لعين هاشارون، يكثر من مناداة صهره باسم «يوزاك» باللذات، بينما يتردد صدى هذا الاسم على لسانه كاسم مستكر. وهكذا فإن أوري بيلد، ابن الحاضر، لا يمكنه أن ينسى أنه وصل إلى «عين هاشارون» وهو شخص يدعى يوزاك كوفرمان، مسكين وفاقد لكل شيء. أما ميتص، الذي يحجب

بإستات، وهو من مواليد فلسطين (صبار)، فإنه يحكي ليل نهار عن أعماله العظيمة خلال حرب ١٩٤٨، ويبدد مخاوف يهود «الشتات» الذين ذبحوا بجموعهم. وهنا يلقى أوري حتفه بالفعل بسبب رغبته المجنونة لأن يثبت لينص الميت خطأه. وهكذا كان مصير يوزاك، أو أوري النموذج الممثل ليهود «الشتات»، والذي هيىء له أنه وصل إلى شاطىء الأمان بعد سلسلة التجارب والمحن، مصيرا مؤلما أكد به أن الحياة الجديدة التي حلم بها في دولة إسرائيل ليست من أجله ولا من أجل أمثاله. وقد شغلت قضية موقف «الصباريم» (مواليد فلسطين من اليهود) من «يهود الشتات» الناجين من «النكبة النازية»، العديد من الأعمال الأدبية، ففي قصة «رجال سادوم» لإيهود بن عيزر[٣٩] نقرأ عن ورطة المشاعر عند شاب من «الصباريم». وهنا تجدر الإشارة إلى اختلاف المواقف في كلتا الحالتين فإذا كان شباي جولن يتعاطف مع أوري فإن إيهود بن عيزر لم يكن يتعاطف مع تسفي. إن.. تسفي يقول، إنه باعتباره من مواليد فلسطين، وحيث ان أسرته قد هاجرت إلى فلسطين منذ زمن بعيد، فإنه لا يستطيع أن يشعر بالألفة والتعاطف مع من يسموهم «ضحايا النازي». وليس هذا فحسب، بل إنه يصل إلى القول بأنه من الصعب بالنسبة له قبول الافتراض القائل إنه وإياهم أبناء شعب واحد. إنه يعتقد أن يهود «الشتات» جبناء، وضعاف القلوب، ويثير موتهم في نفسه الشعور بالازدراء والنفور أكثر مما يثير فيه الشعور بالمشاركة. وكما ذكرت فإن الأديب لا يتعاطف مع تسفي على الإطلاق ويقوم بتفنيد أقواله ووجهات نظره. وفي القصة يظهر الضابط الإسرائيلي، الذي يتحفظ من يهود أوروبا، ويعتقد أن كراهية الألمان كانت ظاهرة غريبة وبعيدة عنه، وليست لها أية آثار على حياته. وفي المقابل فإن هانز شميدت، اليهودي الذي ولد في ويلهلم، يكره إلى حد الموت أبناء تسفي، مواليد مستعمرة «بتاح تكفا»، ويرى أن ما يسمى «الإسرائيلية» لا يشكل ملجأ آمنا بالنسبة له في وجه «معاداة اليهودية».

وتظهر مستعمرة «بيتح تكفا» كثيرا في الأدب الإسرائيلي. فإذا كان تسفي بطل إيهود بن عيزر قد ولد في هذه المستعمرة، فإن كثيرين آخرين قد ولدوا فيها، ومن بينهم الطفل نحمان، الشخصية الرئيسية في رواية «لمن أنت أيها الطفل» لحانوخ برطوف، الذي ولد في هذه المستعمرة وتربى فيها. وقد رأينا في بعض النماذج الأدبية التي تعرضنا لها، أن هناك قاسما مشتركا بينها بشأن عملية البحث عن الهوية اليهودية- الإسرائيلية. وفي هذه الرواية نجد أن هذا القاسم المشترك موجود أيضا من خلال العودة إلى الواقع الصهيوني في فلسطين قبل عشرات السنين. ففي قصة «طفولة نحمان» نجح حانوخ برطوف في التغلب على صعوبة طرح أحداث عالم الكبار عن طريق عيون طفل. لقد تربى نحمان في مستعمرة صهيونية خلال الثلاثينيات، وتنتهي أحداث القصة بحفل «البر-متسفا» (بلوغ الطفل اليهودي الثالثة عشر من عمره) عشية الحرب العالمية الثانية، وتضم ذكريات نحمان كلاً من ذكريات العرب وذكريات الجماعة، حيث نجد أصداء الصراع الصهيوني من أجل ما يسمى «العمل العبري»، وصعوبات الحياة والتكيف مع البيئة الفلسطينية، والأحداث السياسية التي تعود إلى تلك الفترة. إن الطفل نحمان يستوعب الأشياء بحواسه، كنهج الطفل، وتنضم أحاديث الكبار إلى الصورة الواضحة للفتى في فترة متأخرة بعد ذلك. ومن هنا فإن «لمن أنت أيها الطفل» يعتبر كتابا واقعيا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة. فمن الممكن أن نرى المستعمرة الصهيونية بوضوح، كما نرى كذلك الأشخاص الذين يعيشون فيها. إن آباء نحمان يوصفون دون أي تزويق، وأقوال الأب الجميلة التي لا يستطيع هو نفسه أن يصر عليها، والضعف الذي يبديه حينما تنزل به كارثة غير متوقعة، والأم التي تحمر مقلتاها في كثير من الأحيان من كثرة البكاء والمحطات الكثيرة التي يمر بها الطفل في حياته من روضة الأطفال، إلى «تلمود-توراة» (مدرسة دينية)، وإلى المدرسة الإعدادية فالمدرسة الثانوية، كل هذه

الأشياء يصفها حانوخ برطوف دون أن يحاول تجميلها، ودون أن يحاول كذلك أن يسخر منها. وعلى الرغم من كل الساعات الصعبة التي يمر بها الطفل نحمان، فإن برطوف يلجأ إلى أسلوب التوازن في حياته بشكل واضح. كذلك فإن الذكريات عن العم روفائيل، وهو الشخصية الرئيسية في القصة، والذي قتله العرب عندما كان يعمل حارسا، هي ذكريات تضيف إلى حياة نحمان عمقا، دون أن تكون وسيلة لإثارة الأسى، ولذلك يعتبر برطوف أحد الواقعيين القلائل في الأدب العبري المعاصر في إسرائيل.

ومن الظواهر التي ينبغي الإشارة إليها بالنسبة للسمات التي ميزت الأدب النثري العبري المعاصر، بصفة خاصة، خلال الستينيات وربما حتى السبعينيات ظاهرة العزوف عن كتابة الرواية كشكل من أشكال التعبير الأدبي واللجوء إلى القصة القصيرة والتعبير الشاعري والتخلص من توالي الزمن الشخصي والقومي، ومن الغوص في اللحظات الخاصة جداً للتجليات الفردية غير القابلة تقريبا للصيغة اللغوية، وخلق حالة من التواصل في القص الذي يتجاوز الفرد المعزول. ومن هنا فإن الإنتاجات الأدبية التي لم تتمش مع هذا الخط الرئيسي (مثل الرواية الأولى لإسحاق بن نير «الرجل من هناك» (هاإيش ميشام)، أو رواية يشعيا هو كورن «جنازة في الظهيرة» (لفايا بتسهورايم)، أو القصص الأولى ليعقوب شبتاي، وكذلك الكتب الأولى ليوشواع كينز)، اما أنها أهملت عن عمد، أو حظيت مكانة ثانوية من الاهتمام النقدي آنذاك. ولكن هذا الموقف الثقافي الأدبي تغير بشكل غير معلن في البداية، ثم أصبح معلنا خلال الفترة الواقعة ما بين حرب يونيو ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣.

الأدب العبري المعاصر في السبعينيات

لا يمكن بطبيعة الحال أن نرصد الاتجاهات الأساسية التي ميزت الأدب العبري المعاصر في إسرائيل في السبعينيات والثمانينيات إلا إذا رصدنا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الذي مرت به إسرائيل خلال تلك الفترة، كما فعلنا في المراحل السابقة.

لقد مر المجتمع الإسرائيلي خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من السبعينيات بعدة أحداث هزته من الأعماق تكاد تشبه في قوتها تلك التي اجتاحته خلال السنوات الأولى لقيام الدولة، سنوات ما بعد حرب ١٩٤٨ (الهجرة الجماعية ومعابر المهاجرين والتقشف). ونحن لا نعني هنا تحديدا تلك الاهتزازات التي حدثت في المجال الأمني. (الانتقال من النشوة المسيحانية التي صاحبت حرب ١٩٦٧ إلى ضربة «حرب أكتوبر ١٩٧٣» مرورا بكابوس حرب الاستنزاف المتواصل)، ولا كذلك المجال السياسي الايديولوجي (ظهور الصراع من جديد حول تحديد أهداف الصهيونية، وإقامة «حركة أرض إسرائيل الكاملة» وخصمتها «حركة السلام والأمن» . . . الخ)- بل إن ما يعنينا هنا في المقام الأول تلك الاهتزازات الاجتماعية الهائلة، التي أصعدت إلى مجال الحياة الاجتماعية قوى كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن التأثير ومسحوقة جعلت هيكل النظام الاجتماعي الإسرائيلي، والذي تحددت معالمه من قبل الدولة بفترة طويلة ثابتا وعصيا طوال الخمسينيات، يهتز ويملأه الشقوق على امتداد هياكله. وقد اندفعت إلى هذه الشقوق خلال هذه الفترة كل القوى المضغوطة التي كانت مقموعة، ثم اتسعت الشقوق لتتحول إلى شظايا حقيقية، مما أدى إلى أن أجزاء من هذا الهيكل الاجتماعي بدأت في الانهيار، بينما بدأت الأخرى في تغيير صورتها. ومع نهاية السبعينيات كان البناء الاجتماعي للمجتمع الإسرائيلي كله قد بدأ في التغير من أساسه.

وإذا كانت هذه التحولات الاجتماعية في هيكل المجتمع الإسرائيلي مرصودة ومعروفة إلى حد ما، ومدروسة بعناية وبالتفصيل في بعض مناحيها، وعلى الأخص في المجالات السياسية والاجتماعية والطائفية، إلا أنها لم تكن معروفة ولم تدرس الدراسة الكافية على مستوى التحول الثقافي، الذي كان ملازما لتلك التحولات الاجتماعية والسياسية. لقد كان هذا التحول الثقافي تحولا معقدا، ولم يكن أيضا تحولا قاطعا وفقا لمفاهيم كثيرة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا التحول كان تحولا راديكاليا بصورة لا تقل عن التحولات الأخرى. وقد نبعت حالة التعقيد من أن الثقافة، وخاصة الأدب، قد وجد نفسه في هذه الفترة كما لو أن تطوره حتى ذلك الحين، خلال الخمسينيات والستينيات، قد انفلت. فحتى ذلك الحين كان تطور الثقافة الإسرائيلية مرتبطا بشكل أساسي باتجاه الابتعاد لدرجة الغربة عن الإطار الرسمي للدولة ومن الطبقة الحاكمة التي مثلت هذا الإطار، والتي انحازت بوضوح إلى تلك القطاعات في الثقافة والأدب، التي أصبحت في حالة من الاحتجاء والانسحاب، وأصبحت، على هذا النحو، بالتدريج بمثابة ما هو إرث الماضي (شعر ناتان ألترمان، وأجزاء رئيسية في إنتاج جيل حرب ١٩٤٨، والمسرح الإسرائيلي الرسمي). وقد تعامل كل من الأدب والثقافة الشابة مع هذه الطبقة الحاكمة بشك وأحيانا بصورة عدائية، وكان رد الفعل تجاههم بالتالي من السلطة هو اللامبالاة والتجاهل، أو في بعض الأحيان الشك والمعارضة. ومع بداية السبعينيات (بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣) عندما بدأت الطبقة الحاكمة المتمثلة في حزب العمل الإسرائيلي في التصدع والانهيار، وجد الأدب العبري نفسه في حالة غريبة من الانحياز إليها والوقوف إلى جانبها. وبالرغم من أن الأدب واصل في البداية مهاجمتها بكامل قوته (كما حدث في مسرحية «ملكة الحمام» (ملكت ها أمباطيا) للأديب حانوخ لفين) إلا أنه سرعان ما اتضح للأدب، أن القوى الاجتماعية والسياسية، المتدفقة والصاعدة من أعماق المجتمع الإسرائيلي، هي قوى غريبة عنه وتعاديه أكثر بكثير مما كان رموز المؤسسة الحاكمة المتهاوية غرباء ومعادين له. لقد كانت شرعية الثقافة محل البحث كثقافة إسرائيلية ويهودية بالنسبة لهذه القوى الصاعدة محل شك، وتعاملت معها باعتبارها غرس غريب، وظاهرة مستوردة مفروضة، فرضت على المجتمع الإسرائيلي الحقيقي اليهودي الشعبي، تماما، كما فرضت عليها سائر أنماط المؤسسة الحاكمة القديمة.

وكانت هناك شواهد على أن الثقافة انعزلت حتى عن تلك الرؤية الممجوجة والمزيلة الخاصة بالهوية القومية اليهودية، التي تبنتها المؤسسة الحاكمة، وأنها تخلصت تماما من دور «المطلع لبيت إسرائيل» (هتسوفيه لبيت يسرائيل)، أي تخلت عن القيام بدور الأدب المجند لخدمة أهداف الصهيونية الاشتراكية. وهكذا وجدت الثقافة وعلى رأسها الأدب الإسرائيلي نفسها في حالة من الحصار، ومن ناحية أخرى تجمع ضدها الحرس القديم الثقافي-الأدبي الممثل لفترة الاستيطان الصهيوني (بزعامة ألترمان وموشيه شامير وآخرين) في «حركة أرض إسرائيل الكاملة» ووضعت تحديا أيديولوجيا وثقافيا في مواجهة الفردية الوجودية التي برزت بوضوح في أدب «الموجة الجديدة» فعادت مرة أخرى إلى الجماعية الوطنية القومية، وإلى التاريخية الصوفية وإلى مغازلة الدين. وقد ظهرت في مواجهتها، من ناحية أخرى اتجاهات نحو الفولكلورية الطائفية، وبصفة خاصة نحو الأصولية الدينية المسيحانية أو الأصولية الدينية -الحريدية- الهلاخية (نسبة إلى الحريديم وهم جماعة معروفة بالتشدد والمغالاة في الدين والهالاخية نسبة إلى الهالاخا) وهي قسم من التلمود يضم التشريعات الدينية التي تعبر عن الطائفة التلمودية (الأرثوذكسية) بين اليهود، التي اعتبرت أن الأدب هو بمثابة عدو مشترك ووباء وشيء مثير

للاشمئزاز وفريسة كريهة. وقد ردت الثقافة، بالصورة المتوقعة، وهي التجمع ورفع الصوت. لقد تجمعت حول معارضة الاحتلال وضد ضم أجزاء من المناطق المحتلة لم تكن ضمن أراضي دولة إسرائيل قبل ١٩٦٧، واقتحمت القوى السياسية، وعارضت سيطرة الدين، ووقعت على عرائض، واستخدمت لغة أكثر وضوحا ودافعت عن حق التعبير وعن الديمقراطية، وعن القيم الإنسانية الوجودية (في مواجهة الأفكار الخاصة بضم الأراضي المحتلة، والمناطق المقدسة والحقوق التاريخية). وخلال هذا كله كان هناك ثمة تقارب آخذ في السرعة بالنسبة للانحياز إلى المؤسسة الحاكمة السياسية الفاشلة، التي تعاملت معها باحتقار في فترة قوتها وسيطرتها. وهكذا أصبح هناك ثمة حلف بين الثقافة وحزب العمل الإسرائيلي. وعلاوة على هذا، فإن الثقافة الإسرائيلية، بشكل عام، والأدب العبري المعاصر، بشكل خاص، أخذ على عاتقه دور القيام بحساب للنفس مع تلك الطبقة الحاكمة الفاشلة. بحثا عن إجابة للسؤال «أين أخطأنا» تقصيا لجذور الفشل[40].

ومن أبرز الأعمال الأدبية التي ظهرت خلال هذه الفترة وتعبر عن هذه التحولات بصدق قصص أ. ب. يهوشواع «في بداية صيف ١٩٧٠» (بتحيلت كايتس ١٩٧٠) و«قاعدة الصواريخ ٦١٢» (بسيس هطيليم ٦١٢) والمجموعة القصصية لإسحق بن نير التي صدرت بعد حرب ١٩٧٣ والتي تحمل عنوان «غروب قروي» (شقيعا كفريت) (١٩٧٦) والرواية الأولى ليعقوب شبتاي التي صدرت عام ١٩٧٧ وتحمل عنوان «ذكرى الأشياء» (زخارون دفاريم) والتي تعتبر بمثابة التعبير العميق والمركز عن الحالة الروحية التي اجتاحت المجتمع الإسرائيلي خلال السبعينيات، بالإضافة إلى روايته التالية «نهاية الأمر» (سوف دافار) التي نشرت غير كاملة بعد موت الأديب، والتي اعتبرت أبرز قمة أدبية ممثلة للعقدين السابع والثامن في الأدب الإسرائيلي.

الأدب الإسرائيلي في الثمانينيات

تميز الأدب الإسرائيلي خلال الثمانينيات، وفي ظل ردود فعل أحداث الهجوم الإسرائيلي على لبنان (١٩٨٢) بواقع أدبي ثقافي كان خلاله الجمهور المثقف في إسرائيل يطلب من الأدب عامة، ومن الأدب النثري، بصفة خاصة، أن يقوم بعرض واسع واقعي لكل من الفرد والجماعة، ولكل من الحاضر والماضي التاريخي. وقد ظلت أعمال يعقوب شبتاي تمارس خلال هذه الحقبة تأثيرا حاسما، سواء على أعمال الأدباء القدامى من أمثال يهوشواع، أو على أعمال الشبان الذين كانوا مازالوا في مفترق الطرق. وقد نشرت خلال هذه الفترة أعمال أدبية تعبر عن عالم المجتمع الإسرائيلي تكشف عن جذوره في الماضي القريب. ومن أهم هذه الأعمال رواية دافيد شحر التي تحمل عنوان «هيكل الأواني المحطمة» (هيخال هكليم هشبوريم) التي بدأ في نشر أول أجزائها في بداية السبعينيات ونشر آخر أجزائها وهو الجزء السابع عام ١٩٩٠. وهذه الأجزاء هي: «صيف في شارع الأنبياء» (كايتس بشحريخ هنفيئيم) (١٩٦٩) و«رحلة إلى أور الكلدانيين» (همساع ليئور كسديم) (١٩٧١)، «يوم البارونية» (يوم هروزنيت) (١٩٧٦)، و«نينجل» (١٩٨٣)، و«يوم الأشباح» (يوم هرفائيم) (١٩٨٦)، و«حلم ليلة تموز» (حالوم ليل تموز) (١٩٨٨)، و«ليالي لوتشيا» (ليلوت لوتشيا) (١٩٩٠). وقد شهدت هذه الحقبة صعوداً غير متوقع لأديب من جيل الدولة لم ينل حظه من الشهرة من قبل هذا النحو، وهو يهوشواع كينز، الذي وصل خلال الثمانينيات إلى بلورة كاملة لوجهة نظره تجاه المجتمع الإسرائيلي، على اعتبار أنه مجتمع أفراد، لكل فرد منهم أصله الخاص وطابعه، ولكن هؤلاء الأفراد على الرغم من أن لكل منهم طريقه الخاص

الذي يشقه في الحياة إلا أنهم يسيرون في اتجاه واحد. وقد كانت الرواية التي شق بها طريقه نحو الاهتمام والشهرة هي رواية «تسلل الأفراد» (هيتجنفوت يحيديم) والتي اعتبرت التعبير البارز عن الأدب النثري العبري خلال الثمانينيات.

وقد برز من بين الأدباء الشبان خلال تلك الفترة دافيد جروسمان، الذي نشر رواية من أربعة أجزاء اعتبرت بمثابة العمل الرئيسي الممثل له. وعنوان الجزء الأول لهذه الرواية هو: انظر مادة: «الحب» («عيين عيرخ»: أهاقاه)، ولم يحظ الجزء الثاني من هذه الرواية باهتمام القراء ولا النقاد لأنه نقل الرواية تماما من المجال النفسي الاجتماعي إلى المجال الفانتازي، كما أن الجزء الرابع أيضا والذي يحمل عنوان «إنسكلوبيدي» لم يثر أي اهتمام بالرغم من أن عنوان هذا الجزء الرابع هو الذي أصبح شائعا كعنوان للمجموعة كلها. وقد صدرت له بعد ذلك رواية بعنوان «كتاب النحو الداخلي» (سيفر هدقدوق هبنيمي)، وهي رواية تميزت بالطابع العام الذي ساد الأدب الإسرائيلي خلال السبعينيات والثمانينيات وهو الطابع النفسي المعقد المبنى حول عالم شخصي مؤلم، يحمل رمزا ذا مغزى قومي أو عام.

ومن الأعمال التي نشرت خلال الثمانينيات كتاب «قصص الطوموجانا» (سبوري هطوماجانا) لاسحاق أورباز، وهو عبارة عن مجموعة قصص أوتوبيوجرافية مليئة بالأحاسيس، ورواية «تحليق الحمامة» (ما عوف هايونا) ليوفيل شمعوني[٤١].

وما يمكن قوله في نهاية هذا العرض للاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل، هو أن الأدب الإسرائيلي اعتبارا من السبعينيات هو أدب يختلف إلى حد كبير، عن الأدب العبري الذي سبقه، ليس فقط في أنه تمكن من أن يتخلص من النموذج الأم الخاص بكونه أدبا مجندا لخدمة قضية الأيديولوجية الصهيونية الاشتراكية فحسب، بل لأنه استطاع أن يحول هذا التخلص إلى حق اختيار قائم، وعاد ليحتل موقعا رئيسيا، وأصبح يعبر عن رغبة في التخلص من انحياز الطبقة المثقفة مع الواقع الجماهيري ليهرب بذلك من أنماطها ومن تحليلاتها. وهكذا فإن التأرجح بين التحيز لقضية الانحياز الأيديولوجي وبين الابتعاد عنه، سيظل علامة مميزة رئيسية في حركة الأدب الإسرائيلي، وهو التأرجح الذي من الصعوبة بمكان التنبؤ بالفترة الزمنية التي ستستغرقها إلى أن يحسم، وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار أنه خلال الثمانينيات والتسعينيات بدأت تدخل الأدب الإسرائيلي دائرة من الأدباء تستوحي مصدرها الروحي من التقاليد الدينية، مما سيدفع إلى هذا الأدب على غرار الأدباء العبريين في عصر بياليك، عجنون، نوعا من العلاقة مع النصوص المقدسة ومع الرموز القومية الدينية (وإن كان هذا أكثر وضوحا حتى الآن في الشعر لدى الشعراء المتمركزين حول مجلة «دموي» أكثر منه في النثر الأدبي) بما يعني أن الصراع سيستمر بين القوى المتناقضة داخل تيارات الأدب الإسرائيلي في العقود التالية.

المراجع والهوامش

(١) شاكيد جرشون: النثر العبري ١٨٨٠-١٩٨٠ (في فلسطين والشتات)، الجزء الثاني دار نشر «هاكيبوتس همؤحاد» ١٩٨٣، ص٢٨.

(٢) راجع بهذا الخصوص: شاكيد. جرشون. المرجع السابق ص ٣٦.

(٣) شاكيد جرشون: الأدب النثري العبري ١٨٨٠-١٩٨٠ الجزء الثالث «الأدب الحديث بين الحربين»، مقدمة أجيال البلد، دار نشر هاكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٣.

(٤) شاكيد، جرشون، المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص١٨١.

(٥) راجع بهذا الخصوص: الشامي، رشاد (دكتور): الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي (دراسة في أدب حرب ١٩٤٨)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٨.

(٦) شاكيد. جرشون: المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص. ٢٠٠-٢٠٢.

(٧) الصبار: أورد جورج فريدمان عالم الاجتماع الفرنسي المعروف في كتابه «نهاية الشعب اليهودي» الملابسات الاجتماعية والتاريخية التي صاحبت إطلاق تسمية «الصبار». يقول فريدمان إن ذلك المصطلح أخذ يتردد في أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة، وأنه استخدم للمرة الأولى في مدرسة هرتسليا الثانوية في تل أبيب، وهي مدرسة كانت تضم بين تلاميذها اليهود شبانا من مواليد فلسطين إلى جانب الذين هاجروا مع آبائهم، والذين كانوا غالبا ما يتفوقون في دراستهم على أولئك المولودين في فلسطين بسبب قدومه من حضارة أكثر تقدما. وفي محاولة لتعويض الشعور بالنقص كان اليهود من مواليد فلسطين يلجؤون إلى الإمساك بثمرات التين الشوكي وتقشيرها بأيديهم ويدخلون في مسابقات التقشير هذه مع أبناء المهاجرين، وكانت تنتهي عادة بأن يكسب أبناء اليهود من مواليد فلسطين هذا التحدي ويتمكنون من نزع القشرة الشائكة ليحصلوا على الثمرة الحلوة. ومن هنا التصقت كلمة «التين الشوكي» (الصبار) بهذه الفئة من اليهود مواليد فلسطين، ثم اكتسبت التسمية التفاخر بالصبار «الصباريم» ما يسمى بجيل «الصباريم» الذي أصبح يقصد به أولئك اليهود الذين ولدوا في فلسطين ورغم تخلفهم الحضاري إلا أنهم أكثر قدرة على تحمل المشاق.

(٨) راجع بهذا الخصوص لمزيد من التفاصيل:
الشامي، رشاد (دكتور): الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، سلسلة عالم المعرفة (١٠٢)، الكويت، يوليو ١٩٨٦، الفصل الثالث.

(٩) شاكيد جرشون: المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص٢٠٨-٢١٠.

(١٠) هلفرين، إيهيل: الثورة اليهودية («همهبيخا هيهوديت») دار نشر «عم عوفيد»، تل أبيب، ١٩٦٠، الجزء الثاني، ص٣٦.

(١١) شاكيد جرشون: «موجة جديدة في الأدب النثري العبري» (جل حاداش بسيبوريت هاعفريت) دار نشر «سفريات هبوعاليم»، تل أبيب، ١٩٧١، ص٤٩-٥٠.

(١٢) نفس المرجع، ص٤٦-٤٧.

(١٣) نفس المرجع، ص ٥٤-٥٩.

(١٤) حرب قاديش هو الاسم الذي يطلقه الإسرائيليون على حرب عام ١٩٥٦.

(١٥) حرب الأيام الستة هو الاسم الذي يطلقه الإسرائيليون على حرب يونيو ١٩٦٧، وتسمى بالعبرية «ملحميت شيشت هاياميم» ويختصرون هذه التسمية بالحروف م. ش. هـ، وهي حروف اسم الموشيه نسبة إلى مرشيه ديان الذي يعتبرونه بطل هذه الحرب.

(١٦) أمير. أهارون: من الخوف إلى التخطي، جريدة معاريف ٢/٥/١٩٦٩. ص١٣.

(١٧) يوفوف. حانوخ: «المتضررون والمحاصرون» (هامتراحيم فيها مكواريم) جريدة معاريف ٩/٥/١٩٦٩، ص١٣.

(١٨) كنيوك. يورام: «كل جيل يسلم للآخر السيف والاندهاشات» (كول دور مهنآليم لا آخير هيحاريف فيها تيووت) جريدة معاريف ٥/٤/١٩٦٩ ص٢٧.

(١٩) كوهين أدير: الأدب الأصيل في عام ١٩٦٩ «هاسفروت هاملوريت بشنت ١٩٦٨» هآرتس، ٢٢/٩/١٩٦٨ ص١٦.

(٢٠) بوريس، ليفي: سنوات يحين في الحكم (الحلقة العاشرة) مجلة «صوت البلاد»، عدد رقم ٤٣، ٨ أيار/ مايو ١٩٨٥، ص٣٢.

(٢١) شاكيد. جرشون: موجة جديدة في الأدب العبري، المرجع السابق، ص٤٨-٧٠.

(٢٢) جيرتس. نوريت: تلميحات في الأدب العبري (ترويت بسفروت هاعفريت)، مجلة «هسفروت» (الأدب)، عدد ديسمبر ١٩٧٩ (٢٩)، جامعة تل أبيب ١٩٧٩، ص٦٩-٧٥.

(٢٣) جيرتس. نوريت: المرجع السابق.

(٢٤) إسحاق أورباز: «رحلة دنيال» (مساع دانيال)، «سفرية لاعام» - مكتبة الشعب، دار نشر «عم عوفيد».

(٢٥) إسحاق أورباز: النمل «نماليم»، دار نشر «عم عوفيد» ١٩٦٨.

(٢٦) إسحاق أورباز: موت ليمشدا، دار نشر «سفريات بوعاليم» (مكتبة العمل)، ١٩٦٤.

(٢٧) أ.ب. يهوشواع: «في بداية صيف ١٩٧٠» (بتحيلت كايتس ١٩٧٠) دار نشر شوكن، القدس - تل أبيب، ١٩٧٢.

(٢٨) ميالبا كهنا كرنوت: «قمر في وادي أيلون» دار نشر «عكيولس همتوحاد»، ١٩٧١.
(٢٩) أهارون أبيلفلد: «الجلد والقميص» (هاعور فهكتونيت) «سفريه لاعام» دار نشر عم عوفيد ١٩٧١.
(٣٠) شهاي جولن: «موت أوري بيلد» (موتوشل أوري بيلد» «سفريه لاعام» دار نشر عم عوفيد، ١٩٧١.
(٣١) عاموس عوز: «حتى الموت» (عد ماڤيت) «سفريات هبوعاليم» ١٩٧١.
(٣٢) حانوخ برطوف: «لمن أنت أيها الطفل» (شل مي أتايلد) «سفريه لاعام»، «دار نشر عم عوفيد»، ١٩٧٠.
(٣٣) دافيد شحر: «أسفار القدس» (مجيلوت يروشا لايم) جزءان، «سفريات هبوعاليم»، ١٩٦٩–١٩٧١.
(٣٤) أهارون أمير: «نون»، أو تقرير عن صرحا من فتى شاب» (نون، أو دواح عل صرحاه ميلش تساعير)، «سفريات ماكورا»، «الجودات هاسوفريم» (اتحاد الأدباء)، دار نشر «ماساده» ١٩٦٩.
(٣٥) حييم جوري: «الكتاب المجنون» (هاسيفر همشوجاع)، «سفريه لاعام»، دار نشر «عم عوفيد»، ١٩٧١.
(٣٦) إسحاق شيلاف: «تحت شجرة التوت» (تحت هتوت)، دار نشر أقين إقشتين، ١٩٧١.
(٣٧) شموئيل يوسف عجنون: «الشيرة»، دار نشر «شوكن» تل أبيب، القدس ١٩٧١.
(٣٨) عاموس عوز: حب متأخر «أهافا متوحيرت» مجلة «كيشت» (قوس قزح) العدد ٤٩، خريف ١٩٧١.
(٣٩) إيهود بن عيزر: «رجال سادوم» (أنشي سدوم) دار نشر «عم عوفيد» سفريات يلقوط، تل أبيب ١٩٦٨.
(٤٠) ميرون. دان: «تأملات في عصر النثر الأدبي» (هرهوريم بعيدان شل پروزا)، ص ٤١٦–٤١٩.
(٤١) نفس المرجع، ص ٤٢٣–٤٢٧.

الاغتراب في الأدب العبري المعاصر

د. أحمد حماد

في المصطلح

على الرغم من أن مصطلح «الاغتراب» يعني في المعاجم العربية النزوح عن الوطن[1]، إلا أننا يمكن أن نعثر في الكتابات العربية القديمة على أنماط أخرى للاغتراب تكاد تقترب به من المفهوم الذي حظى به في الفلسفة والفكر الغربيين. فهناك سياقات نفسية/ اجتماعية لهذا المصطلح يمكن العثور عليها في تراث اللغة العربية، بدءا من الشعر وحتى التصوف.

ومن المعروف أن مصطلح «الاغتراب» لم يصبح فلسفيا في الغرب إلا عند فشته (١٧٦٢/ ١٨١٤) الذي استخدم الكلمة الألمانية **Entaeussering** بمعنى تخارج الذات عن الموضوع. فالموضوع عنده من وضع الذات وتجل من تجلياتها. وبعبارة أخرى فإن العالم الظاهري (الموضوع) إنما هو من نتاج الروح (الذات)[2]. أما الاغتراب عند هيجل (الذي يعتبره الباحثون أبو الاغتراب) فقد كان اغترابا دينيا طبقا للتصورات المسيحية عن الخطيئة والسقوط والطرد والحرمان[3] ومع ذلك فإن الاغتراب عند هيجل في مرحلة الشباب كان يحمل دلالة سلبية غير مقبولة. إذ كان يعني في أغلب المواضع فقدان الحرية والتلقائية والحيوية وغير ذلك من مظاهر سلبية تتعارض مع الحرية وتحول دون أن يكون الإنسان واحدا، أي متناغما مع نفسه ومع العالم[4].

ومن هنا يمكن القول إن الاغتراب الهيجلي يبتلع الإنسان الفرد ويفقده حريته[5].

إلا أن مصطلح «الاغتراب» برز على سطح الحياة الثقافية العامة في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن، والتقطه بعض المفكرين المعاصرين، أمثال ماركيوز Marcuse وفروم Fromm وغيرهما، وهم أصحاب نزعة إنسانية اشتراكية متعددة الأصول والمصادر من ماركسية ووجودية وفرويدية وهيجلية. ويرجع إليهم الفضل في رواج هذا المصطلح في الغرب. فقد اتخذوه أداة كشف وفضح، وتوضيح ونقد في آن معا، لآفات مثل: الاستبداد السياسي، القهر الاجتماعي، والجمود الديني، والكبت الجنسي والتعصب بمختلف أشكاله[٦].

وبالتالي فإنه يكفي القول إن الاغتراب أصبح في العصر الحديث يعني إخفاء العجز، وتبريرا للقصور، وهروبا من مواجهة الواقع والحقيقة. أما أن يكون موقف انفصال واعتزال يتعين اتخاذه تمهيدا للكشف عن الحقيقة، فذلك ما لم يعد يعنيه الاغتراب عند أولئك الذين ينفسون عن بؤس الواقع بالشكوى فقط، والذين يتخذون من «الأنامالية» شعارا لهم[٧].

ومن هنا يمكن القول إن كل المعاني الفلسفية الحديثة تقريبا لمصطلح الاغتراب تدور حول محور واحد وهو «الانفصال» أي انفصال الفرد في إحساسه بوجود الآخرين، وانعدام القدرة على مجاراتهم مما أدى إلى شعور الفرد بضرورة الانفصال عن المجموع أو إحساسه بعدم وجود مغزى ذي قيمة للحياة مما دفعه إلى محاولة الانسحاب إلى داخل «الأنا» ليعيش في عزلة مع نفسه تاركا الحياة الجمعية[٨].

ويمكن أن توجز المعاني المختلفة لمصطلح الاغتراب في العصر الحديث على النحو التالي:

١ـ الاغتراب بمعنى الانفصال

وهو يصف الحالات الناجمة عن الانفصال الحتمي والمعرفي لكيانات أو عناصر معينة في واقع الحياة.

٢ـ الاغتراب بمعنى الانتقال

وهو المعنى المتمثل في النزوح عن الوطن.

٣ـ الاغتراب بمعنى الموضوعية

أي وعي الفرد بوجود الآخرين. فنظرة الفرد للآخرين كشيء مستقل عن ذاته بصرف النظر عن طبيعة العلاقات التي تربطه بهم، غالبا تكون مصحوبة بالوحدة والعزلة بدلا من التوتر والإحباط.

٤ـ الاغتراب بمعنى انعدام القدرة والسلطة

أي الشعور بالعجز وعدم القدرة على مواجهة الآخرين.

٥ـ انعدام المغزى

أي ضياع المغزى بالنسبة لحياة الفرد وانعدام إحساسه بقيمة الحياة.

٦ـ تلاشي المعايير (الانوميا)

أي أن المجتمع الذي يصل إلى هذه المرحلة يصبح مفتقرا إلى المعايير الاجتماعية لضبط سلوك

الأفراد . أو أن معاييره التي كانت تتمتع باحترام أعضائه لم تعد تستأثر بذلك الاحترام، الأمر الذي يفقدها السيطرة على السلوك (وقد يكون هذا النمط هو أبرز الأنماط الاغترابية وضوحا في الفكر الصهيوني) .

٧ـ اغتراب العزلة

وهو يستعمل في وصف وتحليل دور المفكر أو المثقف الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد وعدم الاندماج النفسي والفكري في المجتمع . فالأشخاص الذين يحيون حياة عزلة واغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع . كذلك يبرز في أوضاع التمرد التي تدفع الأفراد إلى البحث عن بديل للقيم التي يعتمد عليها البناء الاجتماعي لمجتمعهم (وقد تجلى هذا النمط في محاولة مفكري وفلاسفة الصهيونية تغيير القيم اليهودية التي تواضع عليها المجتمع) .

وهذا النمط الأخير يتميز عن باقي المعاني بكونه ينطوي على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته . [٩]

وفي هذه الدراسة سنحاول تحري بعضا من هذه الأنماط الاغترابية في الأدب العبري الحديث والمعاصر .

جذور الاغتراب في الأدب العبري

١ـ الاغتراب التوراتي والتاريخي

من زاوية الرؤية الدينية للاغتراب، فإن رجال الدين يرون أن الإنسان المغترب يتعرض للاغتراب عن عقائده الروحية وهو يعاني أيضا من الانفصال عن التجارب الزاخرة بالمعاني الروحية والأخلاقية التي يخلقها التفاعل مع الناس والنظم والذات . ولعل أي قراءة لصفحات العهد القديم يمكن أن تضعنا بوضوح على ماهية الاغتراب في العهد القديم، حيث يمكن أن نلحظ فيه عدة أنماط اغترابية . ولعل قصة آدم وحواء، كما جاءت في التوراة تضعهما في مصاف أول المغتربين، حيث عاشا تجربة الاغتراب بسبب الشجرة المحرمة وخروجهما من جنة عدن ومواجهة الحياة المزدوجة القائمة على الصراع الدائر بين الروح والجسد .

ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى أن اغتراب آدم وحواء ـ من المفهوم الفلسفي وليس الديني ـ كان أول حالة بشرية للتمرد على السلطة المطلقة للرب وتفرده بالمعرفة دون الإنسان، مما دفع آدم وحواء إلى محاولة التمرد على هذه الخصوصية الإلهية .

ولعل أبرز أنماط الاغتراب وأكثرها شيوعا في العهد القديم هو «الاغتراب المكاني كما تجلى في قصة إبراهيم وإسحق ويعقوب» . وقال الرب لإبرام اذهب من أرضك ومن عشيرتك ومن بيت أبيك إلى الأرض التي أريك . ثم ارتحل إبرام ارتحالا متواليا إلى الجنوب . [١٠] ، «فقال لإبرام اعلم يقينا أن نسلك سيكون غريبا في أرض ليست لهم» [١١] ، «اعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك» [١٢] ، وانتقل إبراهيم من هناك إلى أرض الجنوب وسكن بين قادش وشور وتغرب في جرار [١٣] . ومن تغرب إسحق «تغرب في هذه الأرض فأكون معك وأباركك» [١٤] ومن اغتراب يعقوب «وسكن يعقوب في أرض غربة أبيه في أرض كنعان» . [١٥] وكذلك اغتراب قابيل بعد قتل أخيه . «تائها وهاربا تكون في الأرض» .

والشواهد التوراتية على هذا النمط الاغترابي كثيرة. ولعل فكرة الشعب المختار تعد في حد ذاتها قمة من قمم الشعور بالاغتراب في اليهودية. فطرح فكرة الاختيار هي في جوهرها انسحاب الحياة اليهودية من بؤرة العالم وتركيز الاهتمام على العلاقة المتفردة بين الرب واليهود دون باقي الشعوب، أي أنها بصورة أخرى «استئثار بالرب» أي اغتراب التي عن القيم الإنسانية الجمعية. كما أن سفر الجامعة يعد بأكمله نموذجا فريدا لاغتراب الأنا وشعورها بانعدام المغزى في الحياة. «باطل الأباطيل الكل باطل. ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس.. كل الكلام يقصر.. ما كان فهو ما يكون.. وليس تحت الشمس جديد. رأيت الأعمال التي عملت تحت الشمس فإذا الكل باطل وقبض الريح». (١٦)

ويظهر أيضا انفصال الأنا عن الرب في سفر المزامير «إلهي لماذا تركتني إلهي في النهار ادعو فلا تستجيب. في الليل ادعو فلا هدو لي. عليك اتكل آباؤنا، اتكلوا فنجيتهم إليك صرخوا فنجوا.. أما أنا فدودة الإنسان، عار عند البشر ومحتقر الشعب كل الذي يرونني يستهزئون بي» (١٧). وكذلك «يا رب لماذا أقف بعيدا؟ لماذا تختفي في أزمنة الضيق؟» (١٨)

بل إننا إذا نظرنا إلى التاريخ الديني ككل أمكننا أن نلمس فيه بوضوح العديد من مظاهر الاغتراب. فالحياة اليهودية في مصر كانت اغترابا جماعيا لليهود. والتيه أربعين عاما في سيناء لم يكن تيها في الأرض بقدر ما كان فقدانا للقيمة الدينية واغترابا عن الهدف الديني. وتاريخ أنبياء العهد القديم هو في مجمله اغتراب عن القيم الاجتماعية السائدة. ورفض الأنبياء تحمل أعباء الرسالة هو أيضا نوع من التمرد المغترب بل إن تاريخ اليهود بعد ذلك عبارة عن سلسلة طويلة من صور الاغتراب المتعددة. فمنذ أن خرج اليهود من فلسطين على يد تيقوس الروماني (٧٠م) وحياتهم في الأندلس ثم انتشارهم في باقي الدول الأوربية هو ضرب من ضروب الاغتراب المكاني والحياة داخل «الجيتو» هي نمط من أنماط اغتراب العزلة. بل إن الحركة الصهيونية نفسها حركة مغتربة في التاريخ اليهودي بما حاولت أن تحدثه من تحولات في البنية الفكرية، والدينية لليهود، وحتى حينما عادت الصهيونية باليهود إلى فلسطين زادت من حدة الاغتراب في الحياة اليهودية، حيث لم يجد اليهودي نفسه في الأرض الجديدة، ففقد الارتباط بجذوره الأوربية بما فيها من ثقافات ولم يستطع أن يضرب جذوره في الأرض الجديدة فنشأت لديه حالة غريبة من الاغتراب وهي بلا شك حالة مرضية عصابية، أو على حد تعبير أحد الأدباء اليهود الذين نزحوا إلى فلسطين «جسدي في فلسطين منذ عشر سنوات ولكني مكتئب. إنني حتى الآن لم أحضر إلى فلسطين. مازلت في الطريق». (١٩)

هكذا نرى أن الوجود اليهودي عبر التاريخ يتمثل في سلسلة طويلة من الصور الاغترابية قلما توفرت لدى أي شعب آخر عرفه التاريخ الإنساني. ولذا فإننا نرى أن دراسة الاغتراب ـ كظاهرة في الحياة اليهودية ـ هامة جدا في فهم العقلية اليهودية.

٢ـ اغتراب ما قبل الصهيونية

لا يمكن لأي دارس لظاهرة «الاغتراب» في الأدب العبري الحديث والمعاصر إلا أن يقف عند أديب لم يحسب على الصهيونية للتباعد الزمني بينه وبينها، إلا أنه يعد الملهم والأب الروحي للتمرد المغترب في الأدب العبري الصهيوني، وعنه نهل كل كتاب الصهيونية بعد ذلك. وهو الشاعر يهودا ليف جوردون (١٨٣٠ ـ

١٨٩١) الذي كان يرى في القيم التوراتية نقطة الضعف الأساسية في الوجود اليهودي. فلقد تمرد جوردون على أخلاق أنبياء إسرائيل، حيث كان يرى أنها السبب العميق في الخراب الذي حاق باليهود واليهودية، كما أنه رفض بسخرية مريرة الهدف التوراتي الذي حاول أن يجعل من اليهود «مملكة من الكهنة وشعب مقدس»، وصب هذا الشاعر سهام غضبه على النبي «إرميا» الذي كان يرى أنه من أكبر عناصر التخريب في الحياة.

فأخلاق وأخلاق أنبياء بني إسرائيل هي الأساس الذي أدى باليهود إلى حياة الاتكالية وكان يرى أنه لكي يحيا اليهود حياة سليمة لابد من التجرد من «ميراث الأنبياء» حتى ولو أدى ذلك إلى رفض «الكتاب المقدس» نفسه. وفي خلال دعوته إلى السخرية من الأخلاق التوراتية والدعوة إلى تغييرها لم يبحث عن التغيير في داخل اليهودية نفسها، بل استعار أفكار ومفاهيم الحضارة الأوروبية الغربية وحاول أن يطبقها على الحياة اليهودية. وقد سار على نهجه كل الأدباء والمفكرين الذين واكبوا الصهيونية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وربما كان هذا التناقض هو أحد أهم الأسس في ازدواجية الحياة اليهودية وتخبطها بين قبول التراث ورفضه.

ولقد استطاع جوردون أن يلخص نظرة اليهودي الحديث للتقاليد الدينية اليهودية الموروثة بقوله إن التوراة أدت إلى أن يكون اليهودي الحديث «ميتا في الأرض.. حيا في السماء». ولم يكتف جوردون بالتمرد ضد الروحانية المبالغ فيها، بل تمرد أيضا على الروحانية في حد ذاتها، حيث كان يرى أنها هدمت المعرفة الحقة، هدمت إعمال الفكر البشري. بل وصل به الأمر إلى حد الإعلان عن عدم وجود الرب فنراه يقول:

ولكن عبثا إذا قالوا أن هناك إله

الرب القوي، الحاكم الأمثل

أين عدالته؟ لماذا لا يظهرها لنا الآن؟

هذا الشرير المتهم الآن منا

أو ربما صنع العدل هذه المرة

ومد لي يده التي بها عصا الغضب [٢٠]

في هذه القصيدة نجد جوردون ينطلق بلا خوف معبرا عما يعتمل في نفسه، فهو يطلق غضبه على السماء بلا تردد ويسخر من الأنبياء. وهو هنا متأثر كثيرا بأفكار اللورد بايرون، الساخر الساخط على نظم العالم غير المنطقية وعلى اتهام الرب للإنسان بجريمة لم يرتكبها الإنسان ويعبر أيضا عن عدم إيمانه بالأفكار التي فرضتها القوى العليا على الإنسان وعدم تمشيها مع الواقع.

وربما كانت هذه النظرة تجاه الموروثات والتي وضع بذورها جوردون، هي التي أدت إلى ظهور تيار واضح في الأدب العبري في بداية تسعينات القرن التاسع عشر، الأمر الذي يدفعنا إلى القول إن هذا الأدب في جوهره هو أدب المشكلة الدينية.

اغتراب «الأنا» عن الذات الإلهية

«حتى متى يا رب أدعو وأنت لا تسمع. أصرخ إليك من الظلم وأنت لا تخلص. لم تريني إثما، وتبصر جورا، وقدامي اغتصاب وظلم». [٢١]

في هذه الفقرة من العهد القديم نجد الجذور الأولى لانفصال «الأنا» عن الذات الإلهية في الفكر اليهودي. فالنبي حبقوق في هذه الفقرة يتشكك في العلاقة بين الرب والإنسان. فالإنسان يصرخ إليه ولكنه لا يسمع، ويدعوه ولا يجيب وبالتالي فإنه يسهل الانفصال بينهما، الأمر الذي قد يؤدي إلى اغتراب عن الذات الإلهية في رحلة التمرد على الرب، والتي قد تصل في إحدى مراحلها إلى الشك في الوجود الإلهي ذاته.

فلا عجب إذن أن نجد في الأشعار الصهيونية في بداية القرن العشرين نفس النبرة التي وردت في العهد القديم ولكنها هنا تأخذ صورة أكثر حدة تحت تأثير الفلسفات الأوروبية وتحت تأثير النظرة الصهيونية العلمانية لعلاقة اليهود بالرب الذي اختارهم ثم تركهم نهبا لشعوب أخرى. تحت كل هذه الظروف ظهر تيار التمرد على الرب في الأدب العبري والذي مر بعدة مراحل بدءا من التمرد على سلطة السماء متمثلة في الرب ومرورا بمرحلة البحث عن رب بديل وانتهاء بإعلان موت الرب وإحلال الأنا «الإنسان» إله جديدا لليهود.

ويبدو أن عام ١٩٢٠ كان نقطة تحول كبرى في عالم شاعر الصهيونية الأول، وأمير شعرائها حاييم نحمان بيالك (١٨٧٣/ ١٩٣٤). ففي ذلك العام ظهرت له قصيدتان يمكن أن تضعانا على الدرب في الفهم السليم لماهية علاقة الأنا/ الشاعر بالرب الخالق. وهما «ميثاق النار» و«أمام دولاب الكتب»، حيث يبرز فيهما وبجرأة بالغة أزمة المعتقد الديني لدى اليهودي الصهيوني بعد أن انهارت ثقة الأنا في العالم الذي يمثله الرب و«ميثاق النار» تفتح الموات المأساوية في الصراع المتجدد بين الأنا والعالم على مصراعيهما، وتنتهي باعتراف «الأنا» التي ظلت بلا معتقد وبلا إله في رحلة عذاباتها الكبرى، عذابات الفرد. وفي «أمام دولاب الكتب»[٢٢] حينما وقف الشاعر أمام تراث أجداده وهو في خزانة الكتب وقد علاه التراب، حيث قل رواده وقل من يهتم بكل ما جاء فيه، ينتهي لقاؤه به بفشل مأساوي. فالعالم لم يعد قادرا على أن يحل «الأنا» من جديد.

ففي الفقرة السادسة من «ميثاق النار» نجد التعبير الشعري عن فقدان الإيمان بالقدرة السماوية. حيث يفقد الشاعر الإحساس بالرسالة السماوية التي أعد اليهود من أجلها، ويعترف الشاعر بخراب «الأنا» خراب نفس الشاعر، أو بصورة أكثر دقة، دمار الهدف الذي يتساوى مع الدمار النفسي/ الشخصي، حيث يعبر عن ضياع الشباب اليهودي الذي كرس للسماء التي خدعته وفرضت عليه تحمل أعباء الرسالة[٢٣].

شبابي، كل شيء أخذ مني
ولم تعطني (السماء) شيئا بديلا

إن وعد الرب كان كاذبا. والعوالم التي تحدث باسمها خدعت الفتى/ الشاعر. فلم يعد يؤمن بمصدر الرسالة الروحية. ويبقى الفتى رسولا لا يؤمن برسالته.

وفي قصيدته «دولاب الكتب» حينما وقف الشاعر يخاطب الكتب الدينية اليهودية لم يسمع من داخل دولاب الكتب سوى هذه الكلمات:

إن همس للعشي
هو الذي يهمس في القبر
كعقد الأحجار الكريمة السوداء الذي انفرط
سطوركم وصفحاتكم ترملت
وكل حرف فيكم يتيم في نفسه

وهذا اليتم الفردي الذي يعيشه الشاعر يتماثل مع اليتم الكوني. وإحساسه بالانفصال التام والنهائي عن الماضي، الأمر الذي يمكن أن يقوده إلى العزلة الوجودية. حيث تنتهي القصيدة بالتطلع إلى الموت كحل وحيد لأزمة الإنسان اليهودي المعاصر، بعد أن ضلت «الأنا» في العالم بلا حل ولا هدف. والقصيدة كلها تائهة في لغز «الأنا» المنفصل عن ذاته وعن الكون حيث تبرز مشكلة الموت لتحتل المكانة الرئيسية وتضعنا أمام جوهر جديد لها. حيث تتحد مشكلة الأنا مع الذات ومع الطبيعة في الموت لتصير في النهاية مشكلة واحدة.

ويمكن أن نلمح صدى بحث «الأنا» عن ذاتها المستقلة عن الذات الإلهية في قصيدة أخرى لبيالك تحمل علامة الاستفهام الأبدية التي لازمت الشباب اليهودي الحديث في أزمة بحثه عن هوية خاصة. قصيدة «من أنا وماذا أنا»[٢٤]، حيث تبرز هذه القصيدة في إطار نفسي يتجاوز مرحلة الإحباط. فالأنا مشبعة بمعرفة وحشية عن عزلتها. وهذه العزلة ليست حالة مرضية عرضية وإنما هي نتيجة لعدم الفهم. إنها عزلة مشروطة بعزلة الأنا أيضا. وإزاء حجم هذه العزلة تبدو كل العلاقات الإنسانية واهية. وتعترف هذه القصيدة بوضوح تام بانفصال الأنا عن العالم قبل أن يصل إلى آخر مظاهره. وهو جوهر العزلة والغربة واللاعلاقة بين الإنسان والطبيعة.

من أنا وما أنا حتى تسبقني الأشعة الذهبية.
وتلاطف وجنتي ريح خفيفة.
وما لجلوع الأشجار حتى تنحني لي.
وما للعشب الندي حتى يقبل قدماي.

ونلحظ هنا أن عناصر الطبيعة «الأشعة» و«الجذوع» و«العشب» كلها تبدي قدرا لابأس به من اللامبالاة تجاه الأنا. فالأنا هنا منفصلة عن الطبيعة وفي نفس الوقت منفصلة عن الرب لأن الطبيعة من الرب وعدم اكتراث الطبيعة بالأنا هو ذاته عدم اكتراث الرب بالأنا.

وإذا تبارك اسمه، وفعل الكرم معي
فهاهي بركته وكرمه تأخرا في المجيء.

فالكرم الذي يتأخر أسوأ من عدم مجيئه بالمرة. فهذا الظهور المتأخر دليل على سلطان العقل في العالم. فالأنا ليست في حاجة إلى بركة الرب التي تأخرت ولا في حاجة إلى كرمه الذي يتلكأ في المجيء.

تأخرت بركة الرب، وتلكأ كرمه في الوصول
ولن يجدا عندي بعد الآن مكانا لهما.
فليذهبا إلى حيث يشاؤون، وأنا وحدي،
في صمتي، حيثما كنت أكون.

وبهذا يتضح أن الأنا منفصل أيضا عن مظاهر الألوهية الإيجابية. والأنا المنفصل عن الألوهية يتقوقع داخل نفسه، وصمت اللانهاية المزعج هو مكان اقامتها الوحيد.

وبما أن هذه القصيدة تعلن انفصال الأنا عن الرب، وعن الطبيعة في وقت واحد، فإنها تعلن أيضا انفصال الأنا في الذات. والقصيدة كلها ـ باستثناء الشطرين الأخيرين فيها ـ تعد بلورة لوصف عملية انسحاب الأنا إلى داخل الذات، ووقف أي رد فعل تجاه العالم المحيط. فرفض الأنا التجاوب مع العالم الخارجي وامتناعها عن الرد عليه يتجلى في كثرة استخدام أداة النفي «لا» حيث تكرر استخدام أداة النفي ثلاث عشرة مرة في مدار القصيدة.[25]

لا أسأل ولا أحاول ولا أطلب شيئا

اللهم إلا حجرا واحدا تحت رأسي

حجر يابس، يساط من الأحجار لا مثيل له

وهب شرارة النار من داخله.

أحتضنه، التصق به، أغلق عيناي وأتجمد

ويصمت قلبي كقلبه.

لا يأتيني حلم ولا نبوءة، ولا ذكر ولا أمل.

بلا أمس ولا غد.

ويتجمد كل شيء حولي، صمت العالم يبلعني.

لا يخرقه صوت ولا همس.

لا تنزل الشجرة أوراقها علي ولا يتحرك لي غصن

ولا يميل إلى جذع

يمر على شعاع الأرض ولا يراني.

وكما يظهر من هذه القصيدة فإن الصديق الوحيد الذي يريده الشاعر هو «الحجر» رمز الصمت والسكون. رمز عدم التجاوب مع العالم الخارجي. رمز الجمود واللاعلاقة. رمز الموت. وتبدو القصيدة كلها كما لو كانت تطلعا للموت. وهذه الرغبة العارمة في الموت هي في حد ذاتها رغبة في تحريك «الأنا» ودفعها إلى عدم الخضوع لإغراءات الرغبة الحسية في ظواهرها المختلفة (ويتجمد كل شيء). ومرة أخرى يظهر «الصمت» وهو الوضع الملائم للأنا الرافضة «صمت العالم يبلعني» و«في صمتي حيثما كنت أكون».

كما أن هذه القصيدة تعلن أيضا الرفض المطلق لتحمل أعباء الرسالة. الرسالة التي يفترض أنها ستقيم جسورا بين الأنا والعالم، الغير والرب. والأنا في هذه القصيدة تنغلق تماما أمام «الحلم والنبوءة». وإنها مجرد حاضر يبعث على اليأس بدون أي علاقة بما كان وبما سيكون. وتتلخص اللحظة الوجودية من أي استعياد للماضي والحاضر. «لا ذكر ولا أمل» لا أمس ولا غد، فالحجر ليس له ذاكرة تاريخية. ولذلك لا يوجد له أيضا أمل.

وتصل بنا القصيدة في نهايتها إلى إقرار احتقار الرسول لرسالته وكفر المختار بالخلاص وكفر الرسول بباعثه.

ولعل انفصال الأنا/ الشاعر عن عالم الموروثات الدينية يتجلى في هذه القصيدة، بوضوح إذا رجعنا إلى قصة يعقوب كما جاءت في التوراة، حيث عقد عهد صداقة بينه وبين الحجر حينما هرب من بئر سبع، من بيت أبيه خشية تهديدات أخاه عيسو [٢٦]. فالرب التوراتي يحكم على مختاريه بالعزلة، بل إنه يفصلهم أيضا عن العالم. فهذا ما حدث أيضا مع إبراهيم قبل أن يحدث ليعقوب. [٢٧] وإذا كان المختار التوراتي كلما زاد انفصاله عن العالم زاد ارتباطه بالرب فهو هنا، في العصر الحديث، كلما زادت عزلته زادت غربته. وقد يذكرنا هذا الموقف للأنا/ الشاعر بقصيدة أخرى كتبها الشاعر اسحق لمدان (١٨٩٩ ـ ١٩٥٤) بعنوان «لأن الشمس قد غابت» حيث جاء فيها على لسان يعقوب:

أين أنا يا حبيبي الرهيب، الذي أحاطني بالظلمة
إذا كان عندك ما تقوله لي
فليكن رسالة حب
انثرها تحت قدمي مثل العشب الأخضر
كسجادة الربيع الخضراء
أنشرها على العالم، دع كل إنسان يسمعها.

. . . . . .

آه يا حلم المن، يا سراب.
يا من يتركني خالي الوفاض، ويجعلني صفر اليدين

. . . . . .

اتركني، ليكن نوراً
فلتشرق شمسك يا إلهي.

ولكن نور الرب لا يظهر وشمسه لا تشرق، حيث يسود الظلام في الكون وفي نفس الشاعر أيضا ويبقى في حيرة من أمره يتخبط داخل هذا الاختيار القهري الذي يفرض عليه ولكنه لا يريده. الاختيار الذي يتمثل عنده في العلاقة مع الرب ـ بالمن الخبز الذي لا كد فيه ولا تعب. بالسراب، الاختيار الذي يفرض عليه الظلمة. ولذا فهو يصرخ في النهاية قائلا:

إذا كان هذا هو الحب. فاكرهني يا حبيبي.
واتركني انضم إلى صغار العالم.

ولكن هذا النور الذي يطالب به لمدان ويسأل الرب أن يظهره ولكنه لا يظهر، نجده عند بيالك يتلكأ هو الآخر في المجيء، بالضبط مثل العدل الإلهي أيضا.

لقد تأخر قدوم الضوء، وضعف النور
عن أن يجيئني
شمس واحدة في الأفق، وأغنية واحدة في القلب
لا ثاني لها [٢٨]

وعبثا كانت صلاة كلاهما للضوء . فقد أصيبا بالإحباط من «النور» الذي يتلكأ في المجيء . ولا يستطيع أن يبعث فيها الحياة . «النور» الذي تأخر في المجيء يشبه بركة الرب وكرمه الذي تأخر أيضا في المجيء . الكرم ، الضوء ، البركة ، العدل . كلها تأخرت في المجيء . فالعدل الذي يظهر «بعد فنائي» يحمل نفس الخلفية النفسية لمفهوم «النور الذي تأخر في المجيء» ، ولذلك الخلاص الذي تلكأ أيضا في المجيء في «عرفت في ليل الضباب» .

آه ، من يتيح تجميع
حزنكم الكبير
في أحضان العالم كله
. . . . . .
وبلا صورة ولا قول يصرخ إلى الهاوية وإلى السماء
ويعوق خلاص العالم (٢٩)

وبالتدريج تفقد الصورة معناها . وقد ألمح الشاعر هنا إلى الحل الجديد الذي يطرحه لعودة الأنا إلى ذاتها . لقد تعرفت الأنا على فرديتها وأصبحت هي الوسيلة والهدف في آن واحد . وهنا نصل إلى معاناة الفرد التي لا تعويض لها إلا :

«أغنية واحدة للقلب لا ثاني لها» .

أي «الضوء» الوحيد ، الداخلي ، الذي يضيء النفس ولا ثاني له ، كما أن هناك «شمس واحدة في الأفق» من الخارج ، من العالم ، ولا يوجد ما نتوقعه لا من فوق ولا من تحت . لقد اكتشفت الأنا بنورها هي ، حيث بدأت تعرف الطريق إلى ذاتها . ولكن هذا الطريق صعب ، فمازال الطريق طويلا إلى عودة الأنا إلى ذاتها . فالأنا مازالت تشك في قدرتها ولا تجد ما فيه الكفاية من المأوى والملجأ في ذاتها ، مازالت ضالة في قصور قواها عن ملء الفراغ في العالم .

. . . . . لقد نبع في داخلي مصدر الضوء
ويبس قطرة قطرة .
واشتعلت في قلبي جمرة .
وانطفأت شرارة شرارة . (٣٠)

وهذه الرحلة نحو اتحاد الأنا في الذات ضد الذات الإلهية في شعر بيالك إنما تعبر عن انقسام نفس الأديب على ذاتها وهي في رحلة اغترابها الديني عن الرب .

وإذا كان الأمر كذلك لدى بيالك . فقد ظهر يوسف حاييم برينر ليعبر عن هذا بصورة أكثر حدة . فقول :

«أنا يسعدني أن أمحو من صلاة اليهودي المعاصر كلمة «أنت اخترتنا» في أي صورة كانت ، ولو تمكنت من أن أفعل ذلك اليوم لفعلته . أريد أن أمحو الآيات القومية المزيفة حتى لا يبقى لها أي ذكر . . . وبدلا من الإيمان

بالرب الذي فقدناه جميعا إلى الأبد. ابحثوا عن إيمان جديد، وبقوة إيماننا الكبير، أعدوا لمقدم المسيح «الآن».

ونصل إلى المحطة الأخيرة في رحلة بحث الأنا عن الذات حيث يتم الإعلان عن موت الرب. فهاهو الشاعر زلمان شنياؤور (١٨٧٧/ ١٩٥٩) يقول:

لقد مات الرب، ولكن لم يبعث الإنسان بعد لقد حققت الشرائع ولم تخرج الحياة بعد إلى الحرية

تعفنت التقاليد المقدسة في قبور مظلمة

ولم يتبق شيء منها، ولا من ربها المتعفن

ولم يزهر شيء على قبرها

لقد خلا فضاء العالم بموت الرب [٣١].

ويظل شنياؤور هنا لا يحتقر الجموع التي تعيش على تقاليد وعادات موروثة، بل يحتقر أيضا الطرق التي رسمها الرب لهذا العالم ويتهم شرائع الرب بالتعفن داخل قبورها المظلمة التي استقرت فيها.

وفي قصيدته «العصور الوسطى تقترب» نجد اتجاها واضحا «لتهويد الأنا» المتمرد، حيث اتحدت الأنا غير الاجتماعية في ذاتها.

حينئذ ستؤمر بإنزال الستار، إنزال روحك الغائرة

وتبقى وحيدا مع التصارك، قبل انتقال كل العالم إلى فترة الأخوة الكبيرة، وإلى الرب الذي لم يتنبأ به الأنبياء.

وإلى حياة لم يحلم بها الشعراء. استعد للمشهد العظيم

أيام انتقال جديدة تقترب.

.....

ولكن إذا حكم على كل شيء بالفناء

ولم يظهر النور بعد أن خبا وجرفه الكون الموحش

وطحنكم بأسنانه إلى الأبد وزيت محوره بدمكم

وقطعت الشعوب عهدا لسحبكم إلى طرقها الوحشية

دون أن يتاح لكم أن تقضوا وحدكم في انتظار نبوءتكم في الأرض وحينئذ مالكم جميعا والسلام؟ اسرعوا بدمار العالم. [٣٢]

ومثل أغلب أعمال شنياؤور، نجد أن هذا النشيد للفناء الكامل، يستمد إلهامه الألوهية غير المطلقة للأنا الأعلى، الذي يبسط يده الآن على العالم بعد أن خلا من إله الحقيقي. وعلى الرغم من كل ما تفعله الشعوب الأخرى الغريبة عن الرب مع أبناء الرب إلا أن هذا الرب لن يعود ليأخذ زمام المبادرة من جديد، لأن الواقع سيعود إلى نقطة انطلاقه إلى الصمت والخراب، إلى الفناء والعدم.

وهكذا نرى أن ضياع الأنا في رحلة بحثها عن الذات في الأدب الصهيوني يعكس مدى خطورة الضياع

القومي ويبرز كل الإحباطات لدى مبشري الاحياء العلماني، وبما أنه قد فقد الأمل في العثور على رب في السماء، بل لقد تقطعت كل العلاقات بين الأرض والسماء، فقد انخرطت الأنا اليهودية في عزلة متطرفة بعد أن فقدت إلهها.

«لقد ضاعت مني نبوءاتي وتنكرت روحي لك»

لقد ضاعت الروح القدس من «الأنا»، وضاعت أيضا من المجموع وبقيت العزلة والوحدة واليتم الكوني. ولم يبق للأنا سوى الضياع.

وهكذا نرى أن الاغتراب الديني كان يشكل جوهر الفكر الصهيوني في بداية القرن العشرين. فالحركة الصهيونية هي الحركة التي تمكنت الرجعية اليهودية عن طريقها احتواء التيارات الإصلاحية التي انتشرت في صفوف اليهود في أواخر القرن التاسع عشر. وقد نجحت الصهيونية في إنجاز عملية الاحتواء هذه بأن قدمت نفسها على أنها حركة متمردة على الذات اليهودي القديم ومغتربة عنه. تحاول طرح تصور علماني للشخصية اليهودية.

ولكن حينما انتقلت أرضية الصهيونية إلى فلسطين واصطدم اليهود هناك بواقع مغاير تماما وعدتهم به الصهيونية فهل عثر اليهودي على ذاته في فلسطين؟

إن الواقع المعاصر في فلسطين يثبت عكس ذلك تماما. وأن الأنا العبري الذي نصبته الصهيونية إلها جديداً لليهود لم يكن سوى سراب ووهم خدع به اليهود وبعد أن فقدوا إلههم التاريخي وفقدوا أيضا إله الصهيونية، الوهم الجديد، يعيش اليهودي المعاصر بلا غاية ولا هدف بعد أن فقد ربه مع الصهيونية ولم يجد نفسه، وإذا كانت الصهيونية قد حاولت من خلال الأعمال الأدبية أن تخلق الأنا الجديد في فلسطين، يهوديا منفصلا عن ماضيه الديني، يعيش اللحظة الحاضرة فقط ويأمل في مستقبل جديد، فإن هذه المحاولات لم تخلق يهوديا سويا في فلسطين، الأرض الجديدة، ولكنها خلقت يهوديا يحمل على كتفه نير ماضيه ولا يعرف مستقبلا له.

وهذه الحالة الاغترابية التي يعيشها اليهودي الآن في فلسطين هي وحدها التي يمكن أن تفسر لنا السلوكيات الصهيونية في فلسطين.

الاغتراب المكاني

حينما انتقل مركز الأدب العبري ليمارس نشاطه في فلسطين لم ينتقل إليها على أنه استمرار للأدب العبري في أوروبا، بل انتقل على أنه تحول في الصورة والمضمون فتمشيا مع الخط الصهيوني/ السياسي لم تعد هناك حاجة لطرح الموضوعات التقليدية بل حتمت عليه الحاجة البحث عن موضوعات جديدة وصور تلائم الوضع الجديد الذي تسعى الصهيونية إلى تحقيقه.

ولقد عكست الخطوات الأولى للوجود اليهودي في فلسطين مخاوف المستوطنين الجدد. الخوف من مستقبل غير واضح المعالم. والخوف من أن تضيع أقدام هذا الجيل في مصير مجهول. وانعكس هذا الخوف وهذا التوتر على الصورة الأدبية. فقد ظل هناك سؤال أساسي يلح على وعي الأدباء الذين نزحوا إلى فلسطين: ماهي صورة الوجود في فلسطين؟ وهل ستحدث فعلا الثورة التي في داخلهم التحول الوجودي المطلوب؟

ولعل هذه الفقرة من يوسف حاييم برينر تعكس لنا هذا القلق بكامل حدته: «وهنا (في فلسطين) يظهر أنه لا فرق.. المنفى في كل مكان... لا فرق، لا أمان. فيم نأمن هنا؟ ملاك الموت في كل مكان.. وعيونه في كل مكان تذهب إليه، نفسي خاوية من الحلم، حلم الدماسبورا.. أنا شخصيا لست أفضل من كل اليهود. ولكن إذا كان لايزال هناك يهود في العالم وإذا كان لابد من التحدث، ويصلهم صوتي لصرخت قائلا: لا تعلقوا آمالكم على هذا الحلم. انه حلم أجوف، حلم باطل بكل صوره. وإذا كان هناك بقايا من شعب، وإذا كان في مقدورهم أن يشعلوا شموعهم في أماكن تواجدهم، فليفعلوا ذلك وليكن وجودهم هناك.»[٣٣]

وهكذا نرى أن تغير المكان وانتقال الأدب العبري إلى فلسطين ساد معه إحساس عام بأن المكان الجديد لن يغير شيئا من المصير اليهودي. وهذا التوتر لازم الأدب العبري في تلك الفترة. وأدى إلى ردود فعل مختلفة تتراوح بين الاقتناع والارتباط بهذا الواقع الجديد وبين اليأس والإحباط منه.

وأدباء الهجرتين الثانية والثالثة[٣٤] هم الذين شكلوا وجه الأدب العبري في فلسطين. كما أنهم أيضا الوجه الأدبي للصهيونية السياسية. وكان أغلب أدباء هاتين المجموعتين على وعي كامل بوضعهم الجديد وبأنهم مقتلعون من أرض أوروبية ليعاد زرعهم من جديد في أرض شرقية. وعلى الرغم مما كان لدى بعضهم من حماس للالتقاء مع الأرض الجديدة، إلا أن أغلبهم كان على وعي كامل بأنه مازال ينقصهم الارتباط بالأرض. وقد عبر عن هذا الوضع الجديد أحد الأدباء في رسالة بعث بها إلى صديق له يقول فيها:

«جسدي في فلسطين منذ عشر سنوات ولكن روحي مازالت تائهة في المنفى... أتطلع لأن أغني ولكني مكتئب. إنني حتى الآن لم أحضر إلى فلسطين، مازلت في الطريق»[٣٥].

وإذا كان أبناء هاتين الهجرتين قد اعتقدوا أنه في فلسطين سوف تتحقق كل الآمال الصهيونية فإنهم سرعان ما شعروا بأنهم تعلقوا بآمال واهية، ولذا فقد عاد الكثير منهم من حيث أتوا. أما الذين بقوا في فلسطين فقد انتجوا أدبا أكدوا فيه قيم الصهيونية.

وهذا الازدواج بين الآمال الصهيونية وحقيقة اليأس الذي أصاب رواد هاتين الهجرتين هو وحده الذي يمكن أن يفسر لنا أبطال القصص العبرية التي أنتجها يوسف حاييم برينر وشموئيل يوسف عجنون سميلانسكي يزهار وغيرهم. فهو من ناحية أدب طلائع استيطان ومحاربين من أجل السيطرة على الأرض. ومن ناحية أخرى تبدو شخصياته وهي على حافة الجنون والضياع. وهي في هذا تعبير عن فقدان الطريق أكثر مما هي تعبير عن شخصيات طلائعية تريد أن تبني وتعيش على أرض جديدة.

ففي افتتاحية قصة «الشتاء» ليوسف حاييم برينر. نجد البطل يقول:

«كلمة عبري لا تعني أنني لدي ماض من البطولات. لأنني ببساطة لست بطلا، إلا أنني أريد أن أسجل هذا الماضي، ماضي اللابطولة. لقد سجل ماضي الأبطال من أجل العالم وبه تهتز أرجاء العالم. أما ماضي أنا، ماضي اللابطولة. فإنني اكتبه لنفسي وفي السر»[٣٦].

ولعل هذه الافتتاحية تعكس لنا مدى التصور الصهيوني لليهودي حال انتقاله إلى فلسطين. انه حينما انتقل إليها عاش في أوهام البطولة. بطولة الفاتح الغازي التي صورتها له الصهيونية. ولكنه في قرارة نفسه

يعترف بأنه ليس بطلا ولا يملك أي مقومات يستمد منها العون لتجعل منه هذا البطل الفاتح. أنه يعترف بينه وبين نفسه بضعفه وفشله في أن يخلق توازنا بين ما سعى إلى تحقيقه وبين حقيقته كيهودي لا يملك سوى معتقده الديني الذي دفع به إلى فلسطين من خلال الصهيونية السياسية.

وهذه العلاقة بين ضعف أبطاله وبين قوة الواقع الجديد هي مصدر معاناتهم. ووضعهم كمغتربين لا يملكون حولا ولا قوة هو الذي يضفي عليهم شيء من هالة البطولة التي لم يخلقوا لها.

«كلهم ايوب. جالسون في معاناتهم، يوبخون أنفسهم باعترافات بائسة، ويعودون يدافعون عن أنفسهم من جديد.» (٣٧)

وأغلب أبطال برينر يتحركون من خلال الأصل الأيديولوجي أو الوعي الاجتماعي. وهو في وصفه لهم يميل دائما إلى وصفهم كذبابات تائهة.

«فنظره لحظة حديثه كان يشبه إلى حد كبير الذبابة المبللة، التي تخبط بمؤخرتها على مستنقع ملىء بالسوائل العكرة.» (٣٨)

«من المتهم؟ المدرسون؟ أم التلاميذ أنفسهم؟ إنهم يحومون ويحومون كالذبابات في كأس فارغ يحاولون الصعود ثم يسقطون. من يصعدهم؟ من يمد لهم يده؟ من ينقذهم من هذا الفراغ؟». (٣٩)

وهكذا صور برينر اليهودي في أولى خطواته في فلسطين كالذبابة الحائرة. انه مجرد مخلوق تافه لا يملك القدرة على تحديد مصيره وينتهي به الحال إما إلى الجنون أو النوم في محطة قطار. أو انتظار الموت ككلب بائس. ودائما تدور في أحاديثهم تطلعات قوية للموت كخلاص.

«أموت في فترة شهر فبراير. في ليل بارد. اختفي عن عيون الشرطي بجوار السور وتخرج روحي بسلام لأن ذلك سيكون هو الألم الأخير. وسأعيش على الذكريات، ذكريات طفولتي حتى ألفظ آخر أنفاسي.» (٤٠)

وهكذا نجد بطل برينر ـ اليهودي الجديد في فلسطين ـ إنسان يتخبط بين الاحتفاظ بالماضي اليهودي وبين رفضه. أو كما أراد له برينر أن يكون. انه يريده أن يرفض اليهودية التاريخية، مصدر ضعفه، ويخلق يهوديا جديدا في فلسطين. يعيش على حياة العمل ولا يتباهى بماضيه وماضي أجداده، فهو ماض مفلس. وذكريات طفولته بائسة. والموت أفضل له من أن يعيش على ذكريات هذا الماضي.

«أنا يسعدني أن أمحو من صلاة اليهودي كلمة «أنت اخترتنا» في أي صورة كانت. ولو تمكنت من أن أفعل ذلك اليوم لفعلته. أريد أن أمحو الآيات القومية المزيفة حتى لا يبقى لها أي ذكر. لأن الفخر القومي الخاوي والتفاخر اليهودي الذي لا مضمون له لن يعالج ما أصابني.» (٤١)

ولعل خير من عبر عن هذه الحالة الاغترابية، الأديب حاييم هزاز (١٨٩٨ ـ ١٩٧٣) أحد رواد الهجرة الرابعة إن لم يكن أهم أديب فيها على الإطلاق، خاصة وأنه جسد في أعماله الكثيرة كل ما يعاني منه يهودي تلك الفترة واليهودي الذي جاء بعده. لقد أعلن صراحه يأسه من اليهودية انطلاقا من يأسه من الصهيونية ومن كل تطلعاتها في فلسطين.

فإذا نظرنا إلى الأعمال التي قدمها هزاز بمنظور فوقي أمكننا أن نرى في إنتاجه من البداية إلى النهاية إنتاج

رافض للواقع اليهودي، ورافض أيضا ليهودية الشتات ورافض لليهودية الحديثة التي أوجدها الصهيونية في فلسطين.

وقد عبر عن كل أبناء جيله الذين ضاعوا في متاهة البحث عن هوية خاصة يتسم بها اليهودي عبر هذه المسيرة الطويلة، وهو في الحقيقة خير مثل للأديب المغترب. إذ يمكن أن نسميه بصورة أكثر دقة أديب يشعر بالعزلة. ويمكن أن نلمس هذا بوضوح في أعماله التي كتبها في فلسطين بعد أن اصطدم بالواقع اليهودي هناك. وإذا كان مفهوم اغتراب العزلة يقدم لنا الأشخاص الذين لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع. ويبرز ذلك في عدد من المؤشرات منها عدم مشاركة الأفراد المغتربين لبقية الناس في مجتمعهم فيما يثير اهتمامهم [٤٢] فإن «يودكا» بطل قصته «الموعظة» يعد التجسيد الحي لهذا النمط الاغترابي. ويمكن أن نلخص فلسفته في جملة واحدة «أنا أتمرد إذن فأنا موجود». وتكاد تنطبق هذه المقولة على كل ما جاء به يودكا في القصة من آراء في الفكر اليهودي. فهو رافض لليهودية والصهيونية ككل، متمردا على كافة أشكالها وصورها.

«إنني أريد أن أعرف ماذا نفعل هنا في فلسطين؟...»

إنني لا أحترم التاريخ اليهودي. فليس لدينا تاريخ بالمرة... لسنا نحن الذين صنعنا تاريخنا وإنما صنعته لنا الشعوب الأخرى... إنه لا يخصنا. إنه لا يخصنا بالمرة.

أيها الناس ليس لنا تاريخ. فنحن منذ اليوم الذي خرجنا فيه من فلسطين ونحن شعب بلا تاريخ. أنتم معافون. اذهبوا لتلعبوا كرة القدم.

«إنني أعرف أن هناك بطولة في عصورنا أمام كل ما تعرضنا له. لقد وضعت هذا في الاعتبار أيضا... ولكن هذه البطولة لا أحترمها ولا استسيغها... هذه البطولة هي ضعفنا. لقد بدأنا نتفاخر بهذه البطولة ونتباهى بها، الواحد منا يقول: انظروا كم من الإهانة والخزي تحملت! من مثلي؟ إننا لا نتحمل الآلام فقط بل أكثر من ذلك إننا أيضا نعشق الآلام.. إننا نريد الآلام ونسعى إليها، نشتاق لها. فبدونها لاحياة لنا. هل رأيتم عمركم يهوديا بلا آلام؟».

«انظروا! حتى هنا، الاستيطان القديم، كل اليهود الأتقياء والورعين، وكل اليهود في كل زمان ومكان. ألا تدل وجوههم عليهم وهم يعلنون ويقولون، نحن لسنا صهاينة. نحن يهود نخاف الرب. نحن لا نريد دولة عبرية ولا وطن قومي!».

إن الصهيونية ليست استمرارا. ليست علاجا لمرضى. هذا هراء! إنها اقتلاع وهدم. إنها عكس ما كان. إنها النهاية.. وتقريبا ليس لها علاقة بالشعب. يؤكد أنها حركة غير شعبية.. إنها تصرف اتباعها عن الشعب، تعارضه، تسير على غير هواه ورغبته. تتآمر عليه، تقطعه، تنسلخ عنه إلى طريق آخر. إلى هدف بعيد، هي ومجموعة الرجال الذين على رأسها. إنهم نواة لشعب آخر. [٤٣]

وفي الحقيقة فإن تمرد «يودكا» في القصة (وهو ممثل لكل يهود الاستيطان الجديد في فلسطين) راجع إلى إخفاقه في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم الخارجي.

وإذا كان التمرد يقوم أساسا على الإحساس بلا معقولية الحياة مع معاناة تجربة الوجود وعدم القدرة على التكيف معها. وهذه التجربة عبارة عن موقف وإنسان والإنسان يدخل الموقف ويحس به ضاغطا عليه، يحس به يظلمه وهو لا يدركه لأنه فوق مستوى الإدراك. ومع ذلك يريد الإنسان أن يفهم وهو يسعى إلى ترتيب كل هذه الفوضى ليستطيع أن يفهم. فهذا بالضبط هو ما فعله يودكا. انه لا يستطيع أن يهضم التاريخ والفكر اليهودي، لا يستسيغه. وبالتالي تفجرت لديه روح التمرد عليه.

وفي الحقيقة فإن التغييرات السريعة التي تعاقبت على الوجود اليهودي في فلسطين قبل عام ١٩٤٨، والتفاوت الاقتصادي الكبير الذي بدأ يأخذ شكله بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، كلها أدت إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية لدى اليهودي، وإلى إدراكه لانهيار القيم والمعايير التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته وإلى وقوفه على جمود هذه القيم وعدم فعاليتها. كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية والواقع الذي يعيشه إلى تفاقم إحساسه بالغربة وبهامشية وضعه أمام المؤسسات السياسية وبتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجي منفصل عن ذاته. وإذا كانت معاناة يودكا تنتهي بالإخفاق والإحباط الكامل فإن ذلك نتيجة للتناقض في بنية البطل النفسية والفكرية. وانفصال الحقيقة الداخلية المتناقضة المنقسمة مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسي السري الذي كان يعاني بدوره من الانشقاق الداخلي والتباين بين الفكر النظري والواقع الاجتماعي الذي يعيشه البطل.

انفصام الشخصية اليهودية

إذا كان بطل هزاز قد انسلخ عن الواقع وتقوقع داخل ذاته، فإن هناك أديبا آخر، يهودا عميحاي (١٩٢٤) يعرض أبطاله الذين لم ينجحوا في التأقلم مع الواقع اليهودي الجديد في فلسطين. فهاجروا إلى الماضي من أجل البحث فيه عن هويتهم المفقودة.

وهذه النظرة الجديدة إلى الواقع الجمعي اليهودي ـ كما عرضت في قصص ي. عميحاي ـ جعلت البطل ينطلق نحو رؤى جديدة تختلف عن الرؤى التي حاولت الصهيونية أن تفرضها عليه، وأدخلته أيضا في مواجهات مع أوضاع العالم الغربي التي انفصل عنها ثم حاول العودة إليها مرة أخرى فلا هو اندمج في الواقع الفلسطيني ولاهو نجح في التأقلم من جديد في الواقع الأوربي الذي انسلخ عنه. وبالتالي فقد عاش بطل عميحاي خارج إطار الزمن التاريخي. وجاءت عودة الأنا/ البطل في أعماله إلى العالم الغربي عودة إلى أحاسيس الخوف والعزلة والاغتراب.(٤٤)

وتعد روايته «ليس من الآن ولا من هنا» (١٩٧٥) علامة بارزة في طريق الهجرة إلى الماضي للبحث فيه عن الهوية المفقودة. وبالتالي فإنه يمكن القول إن مشكلة الهوية تحتل مكانا رئيسيا في هذه الرواية. فهي رواية مزدوجة الاتجاه تتحدث عن محاولات البطل «يوئيل»، عالم الآثار، البحث عن هويته فيعيش منقسما في حدثين ومكانين مختلفين في آن واحد.

الحدث الأول يقع في القدس ويدور موضوعه حول الحب والخيانة. فالبطل «يوئيل» يخون زوجته مع الفتاة الأمريكية «باتريشيا». والحدث الثاني يقع في ألمانيا. ويدور موضوعه حول عودة البطل إلى مكان ولادته للانتقام لروث صديقة الطفولة التي لقيت حتفها في أحداث النازي، وفي نفس الوقت يحاول استرجاع طفولته

الضائعة. وإذا حللنا شخصية البطل «يوئيل» سنجد أن عميحاي يجعل كلا الحدثين ـ الألماني والقدسي ـ انعكاسا لعالم البطل. فالحدث الألماني يعكس ما يحدث في الحياة الداخلية للبطل في الحدث القدسي. والحدث القدسي يعكس بدوره الاعتمالات النفسية في حياة البطل في الحدث الألماني.

والبطل في الرواية يحل ضيفا من زاويتين. زاوية رؤية المؤلف وزاوية رؤية شخصية المؤلف/ البطل، الذي يتحدث باسم الأنا في قصة الرحلة من أجل الانتقام والتي تقع أحداثها في فينبرج في ألمانيا. ومن خلال هذه الرحلة تنشأ علاقات بين «الشخصيتين» اللتين تعدان جانبين منقسمين نفسيا لشخصية واحدة.

وهذا الوجود المنشطر للبطل في مكانين في آن واحد، يجعلنا نعتقد أن الزمن الذي يقدره المؤلف ليس هو الزمن الطبيعي وإنما هو زمن الإحساس بالاشتراك في الخوف والأمل واليأس لدى الهاربين من أحداث النازي ومن الواقع الإسرائيلي إلى الماضي للتنقيب فيه عن الهوية المفقودة.

ونصل إلى دلالة مهنة البطل، عالم الآثار، ونتساءل هل من قبيل الصدفة أن يخلق المؤلف أهمية على علم الآثار كمهنة للبطل؟ وماهي العلاقة بين علم الآثار والحالة النفسية المنفصمة التي عرض بها البطل؟

في الحقيقة هناك علاقة ما بين علم الآثار وعلم النفس. فكلاهما يولي وجهه إلى الماضي. علم الآثار ينقب في مخلفات الإنسان وآثاره التي خلفها وراءه، وعلم النفس يبحث عن التراكمات النفسية داخل الإنسان ذاته والتي ترسخت داخله عبر سنوات طويلة مضت، قد ترتد إلى طفولته الباكرة وبهذا فإن يوئيل، عالم الآثار، هو الأنا/ المؤلف الذي يسترجع طفولته ويغوص طبقة وراء أخرى داخل أعماق نفسه ليصل إلى ينابيع الأنا، ووصف المغامرات ورحلة الانتقام الدون كيشوتيه في مدينة الطفولة ـ فينبرج ـ هي بمثابة تحليل ذاتي يكمل العملية الأثرية التي تتم في القدس.(٤٥)

وهكذا فإن مهنة البطل، كعالم آثار، تتمشى مع التكوين النفسي له، فهو يحترف في مهنته الرجوع إلى الوراء للتنقيب فيه عما خبأته الأيام. وفي حالته النفسية يحاول الرجوع إلى الوراء، إلى مرحلة الطفولة الباكرة للبحث عن هويته الضائعة أو بالأحرى للبحث عن ذاته التي فقدت في رحلة بحثه عن ذات أخرى أوهمته بها الصهيونية.

وإذا كان المؤلف قد طرح في هذه الرواية، على المستوى الظاهر، قصة عالم الآثار، الذي يعيش في القدس ويحب الطبيبة الأمريكية ـ المسيحية «باتريشيا» ويهجر زوجته «روث»، بينما الأنا/ المؤلف يقضي وقته في فينبرج مدينة مولده ليكون على مقربة من روح روث صديقة طفولته للانتقام لمقتلها، فإننا نعتقد أن المؤلف لا يريد ذلك تحديدا وإنما يسعى إلى ماهو أعمق من ذلك. فهو يريد أن يستخرج من أعماق الوعي حقيقة الوجود اليهودي بكل ما في هذا الوجود من تناقضات وعدم واقعية أدت إلى تفسخ النموذج المتمثل هنا في البطل، يوئيل.(٤٦)

وموت البطل في نهاية الرواية ليس هو الموت الاكلينيكي وإنما هو الموت المعنوي. فالبطل الذي بقي في إسرائيل مات معنويا، والذي سافر إلى ألمانيا للانتقام مات أيضا في فشله وإخفاقه في تحقيق رغبته في الانتقام. وكأن الكاتب يريد أن يقر بموات الشخصية الإسرائيلية في رحلة اغترابها المزدوج.

وبهذا يتضح أن اللغم القديم الذي قتل يوئيل في القدس إنما هو رمز لفقدان الهوية/ الإسرائيلية، لا في فلسطين فقط، وإنما أيضا في الخارج. ورمزية اللغم في هذه الرواية إنما تشير إلى انفجار الحياة الشخصية للبطل الإسرائيلي واغتيالها على يد فقدان الهوية بلغم من غير المكان وغير الزمان.

ويحق لنا الآن أن نطرح هذا السؤال: هل يوئيل، بطل هذه الرواية يعد نموذجا فريدا في المجتمع الصهيوني الجديد أم هو ممثل لكل الجيل؟.

لعل الفقرة التالية من الرواية توضح أن يوئيل يعد بوضوح ممثلا للشخصية الجمعية التي حاولت الصهيونية تشكيلها من مجموعة هويات مختلفة لإعادة زرعها من جديد كالنبت الشيطاني في أرض غريبة.

«نحن أبناء جيل صنع أشياء قبل أن ينضج. الآن يأتينا الشباب متأخرا. نحن نشبه أبناء جاد وروؤبين، والشبه بسيط منشأه الذين تخلوا عن حياتهم الخاصة وتركوها في مكان خصب عبر الأردن في الشرق. وذهبوا مع إخوانهم لاحتلال الأرض. والآن إلى أين يعودون بعد احتلال الأرض». (٤٧)

وبهذا يتضح أن يوئيل ممثل الجيل اليهودي الحديث المقتلع من أرض أوربية، يبحث عن أساس جديد لشخصيته بعد أن سحب الأساس القديم من تحت قدميه. فجيله يحمل شخصيتين، الشخصية التي رافقته منذ أحداث النازي وعبر رحلته إلى فلسطين والشخصية التي اكتسبها، أو بالأحرى، التي حاولت الصهيونية منحها له بعد عام ١٩٤٨. وهو يخون زوجته «روث» ـ ابنة قائده في الجيش ـ مع باتريشيا الأمريكية لكي يحظى باستقلاله الحي وعدم ارتباطه بالواقع الجمعي الإسرائيلي.

وقد لا تكون هناك حاجة لإبراز البعد الرمزي في مفهوم «الخيانة» في هذه الرواية. حيث إن البطل يخون «روث» ابنة قائده في الجيش مع الطبيبة الأمريكية. فاختيار مهنة والد الزوجة قائدا في الجيش الإسرائيلي، إنما يرمز إلى المؤسسة العسكرية الصهيونية بما تحمله من مفاهيم وقيم حاولت أن تلقنها للجيل اليهودي الجديد في فلسطين من خلال التزاوج معه (روث الزوجة) ولكن هذا الجيل الذي يعاني من انفصام الشخصية لا يشعر بأي تجاوب مع هذه الزوجة/ الصهيونية فيخونها مع الطبيبة الأمريكية، ممثلة الحضارة الغربية بمالها من تقدم حضاري وقيم أخرى لم يجدها في زوجته (روث).

كما أن البطل في هذه الرواية يعيش أيضا حالتي هروب. حالة هروبه إلى «الخيانة» مع الحضارة الأوربية، وحالة هروبه إلى «روث الصغيرة» التي تمثل ماضيه القيمي بكل ما يحمله من ذكريات بريئة افتقدها في واقعه الجديد الوحشي، مما يعكس تفسخ هذه الشخصية الممثلة للجيل اليهودي الجديد الذي يعيش في حالة هروب دائم يمكن أن نطلق عليها «الهروب بلا هدف». فالبطل لم يحدد اتجاه هروبه من واقعه اليهودي الجديد. وبالتالي فلا هو هرب إلى قيم الحضارة الأوربية (حيث لم يستمر حبه لباتريشيا الأمريكية سوى ليلة واحدة) ولا هو هرب إلى طفولته، حيث يتجلى ذلك على مدار الرواية.

ومع هذا يتضح أن الشق الجمعي للبطل المنتقم لا يلتقي مع الواقع الشخصي للإنسان العائد للالتقاء مع طفولته. فهو يحاول أن يسترجعه إلى دائرة حياته المنقسمة لكي يسترد لشخصيته كيانها الضائع. وربما كان الأسلوب المثير للشفقة الذي كتبت به الرواية يبرز مدى تمزق البطل وحيرته بين العلاقة الإنسانية والعلاقة التاريخية مع الأشخاص الذين دمروا شخصيته. (٤٨)

وإذا كان بطل عميحاي قد تخبط في رحلة بحثه عن هويته المفقودة بعد أن عاش حالة ازدواج في الهوية تمثلت في الهوية الإسرائيلية الجديدة، والهوية التي يبحث عنها في أعماق الإنسان متمثلة في طفولته في ألمانيا. فهناك شخصيات أخرى في الأدب الإسرائيلي المعاصر لا يحدث لديها هذا الانفصام الذي حدث في شخصية يوئيل، بل إنها حينما وصلت إلى إسرائيل اكتشفت أنها مازالت تحمل ماضيها نيرا على أكتافها ولم تستطع التخلص منه. فعاشت في حالة غريبة متناقضة بين احتفاظها بماضيها القيمي وحاضرها الحديث. وقد أدى ذلك إلى حالة غريبة من التوتر النفسي سيطرت على سلوكيات الشخصية اليهودية المعاصرة.

ويمكن أن نرى خصائص هذه الشخصية اليهودية لدى الأديب أهارون أبلفيلد في مجموعته «دخان» واصقيع في الأرض»، حيث تبرز فيها بوضوح هذه الشخصية وهي مرتبطة بعلاقة قوية بماضيها لا تستطيع الخلاص منه، ويظل هذا الماضي يطاردها رغما عنها، في كل مكان وكل زمان.

ففي قصته «برتا» (٢٩) الواردة ضمن مجموعة «دخان» نجد البطل «ماكس» الوكيل التجاري المتجول والهارب من أحداث النازي، يحمل معه في تجواله فتاة متخلفة تدعى «برتا» وهذه الفتاة عثر عليها ماكس بلا عائل بعد أن فقدت أسرتها في أحداث النازي، فأخذها لتعيش معه. ومنذ أن أبقاها في بيته وهو لا يستطيع الانفصال عنها ولا يستطيع أن يحيا حياة جديدة مستقلة بدونها. ويحاول أن ينفصل عنها بعدة طرق ولكنه يفشل في ذلك تماما. فهي تحن إليه دائما لا تريد أن تتركه الحال سبيله بعد أن ارتبطت به وأصبحت كالنير المعلق في رقبته والذي فرض عليه أن يحمله ما تبقى له من عمر أينما حل. وبعد أن مرضت وانقطعت أنفاسها في المستشفى يفاجأ بإدارة المستشفى تسلم جثتها له ووجد نفسه مرة أخرى يحملها بين يديه جثة هامدة كما سبق وأن حملها وهي على قيد الحياة.

وليس هناك من شك في أن هذه القصة تجسد واقعا نفسيا يعيشه البطل الممثل للجيل اليهودي الذي نجا من أحداث النازي، فهو لايزال يحمل ذكريات طفولته في أوروبا. وهي ليست مجرد ذكريات طفولة، وإنما هي مغروسة في حياته اليومية لا يستطيع الفكاك منها. وهو لا يهرب إلى هذه الطفولة، كما فعل «يوئيل» بطل عميحاي، بل إنه جلب هذه الطفولة معه ومازالت حية في ذاكرته، تحول بينه وبين التأقلم مع الأوضاع الجديدة في المجتمع الإسرائيلي بما له من قيم تختلف عن قيمه القديمة التي عاش بها في أوروبا.

وبالتالي ليس هناك فرق كبير بين ماكس ويوئيل، فكلاهما يعيش في حالة نفسية مرضية. يوئيل أصيب بانفصام الشخصية وتمزق بين الحياة الحاضرة بكل ما فيها من قيم جديدة وطفولته الماضية بكل ما تحمله من ذكريات جميلة تمثلت في روث الصغيرة التي خرج يبحث عنها. أما ماكس فقد عاش فترة ما بعد أحداث النازي، إلا أن ماضيه المتمثل في «برتا» المريضة مازال نيرا على كتفه. ومن هنا فإنه يعيش أيضا مثل يوئيل شخصيتين في آن واحد. شخصية حاضرة تئن تحت عبء الماضي الذي يفرض سيطرته الكاملة على سلوك الشخصية الحاضرة.

وفي مجموعته «صقيع في الأرض» نجد قصة تعبر عن هذه الحالة النفسية بصورة جيدة، وهي قصة «في جزر سان جورج».

بطل القصة «ليل تشوحفسكي»، أحد الناجين من أحداث النازي في ألمانيا يكتشف بعد نجاحه في الهرب أنه قد هرب بجسده فقط سليما، أما روحه فقد خرجت من هذه الأحداث مدمرة تماما. وكانت أسباب نجاته هي التي فرضت عليه هذا المرض. فخلال رحلة الهروب من معسكرات النازي اقتنع بأن الغاية تبرر الوسيلة. فلم يعد هناك مجال لقيم أو سلوكيات تحكم تصرفات الإنسان اليهودي بعد كل ما تعرض له في معسكرات النازي، فلجأ إلى كل الطرق غير الشريفة لكسب العيش ولكنه في كل مرة يفشل ويلقي القبض عليه ثم يعاود الهرب من جديد ليبدأ بعد ذلك سلسلة طويلة من الصراع من أجل البقاء. وهكذا حكم عليه أن يعيش في حالة هروب دائم على طول القصة إلى أن وصل في النهاية إلى مجموعة من الجزر المهجورة في البحر الأبيض تدعى جزر «سان جورج»، واستقر فيها بعض الوقت. وحاول بعد أن شعر بالاستقرار إلى حد ما أن يصفي حساباته مع نفسه عن ماضيه ومستقبله. ويكتشف أنه لا يستطيع التخلص من ذكرياته الماضية ولا من الخصال التي زرعت في داخله وأصبحت سمة رئيسية فيه وأنه لن يستطيع أن يبدأ حياة جديدة بكل هذه الرواسب التي تركها ماضيه في داخله، فيجد الحل في الانسحاب من الحياة والدخول في حياة الرهبنة، فيحتل مكان راهب منعزل، كان يعمل حارسا لدير مسيحي. وظن أنه يمكن أن يظفر بذلك على خلاصه. إلا أن ذكرياته ظلت تطارده وتؤرق حياته مما دفعه إلى أن يبدأ من جديد رحلة تجواله بحثاً عن مكان يجد فيه راحته النفسية المنشودة.

وهذه الحالة الهروبية التي عاشها البطل على مدار القصة إنما هي تجسيد للواقع النفسي غير المستقر الذي يعيشه هذا البطل، والممثل للجيل اليهودي الحديث. وحتى حينما وصل إلى جزر سان جورج، والتي قد ترمز في هذه القصة إلى فلسطين، فإنه لم يجد فيها أيضا راحته النفسية، حتى وإن خلافيهما إلى نفسه في محاولة للتقوقع على ماضيه الديني الذي أشار إليه المؤلف هنا بالدير المنعزل، إلا أنه يفشل في ذلك أيضا لأن دولة إسرائيل ـ بواقعها العلماني ـ لم تستطع أن تمنحه الخلاص الديني الذي ظلت تتشدق به في محاولة لجلب المزيد من اليهود للاستقرار فيها. وبالتالي فلا هي ربطته ولا هي خلصته من عقدة الهروب الدائم. فعاد البطل/ الجمعي من جديد يبحث عن ملجأ آمن لنفسه بعد أن وجد الوهم في جزر سان جورج/ إسرائيل.

وهكذا نجد أن هناك قاسما مشتركا بين كل الأبطال الذين عرضناهم حتى الآن (يوئيل ـ ماكس ـ ليل) فهم جميعا في حالة هروب. يوئيل يهرب من الماضي إلى الحاضر. وماكس من الماضي إلى الماضي، حيث لا يمكنه الخلاص من ماضيه ولا يستطيع أن يحيا اللحظة الحاضرة بدون هذا الماضي الذي يسيطر عليه. أما ليل فهو في حالة هروب دائم تؤدي به في النهاية إلى الانسلاخ من الحياة ذاتها.

وبالتالي فإنه من خلال هذا العرض نلحظ حدة الاغتراب لدى اليهودي في فلسطين. فلا هو تخلص من ماضيه ولا هو تأقلم مع واقعه الجديد. الأمر الذي دفع الكثيرين منهم إلى مواصلة الرحلة من جديد بحثا عن هوية خاصة بهم بعد الإحباط الذي أصابهم من الواقع الجديد في فلسطين. وهنا تتحول الرؤية من الهجرة إلى . . . إلى النزوح عن.

الاغتراب عن الزمان والمكان

إذا كان هزاز قد قرر الانغلاق داخل دائرة الذات، وإذا كان عميحاي قد قرر الهجرة إلى الماضي لترسيخ قيمة بعد أن تفسخ في المجتمع الجديد. وإذا كان أفلفيلد قد أعلن انتصار الماضي على الحاضر بعد أن أحبط

من الواقع الجديد، فإن جدعون تلباز يعبر بوضوح عن أزمة الإسرائيلي/ اليهودي خارج إسرائيل، حيث خرج يبحث عن ذاته فضاع وسط الزحام وترسخ لديه الشعور بفقدان الزمان والمكان في آن واحد.

ففي قصته «زواج نانسي»[40] يطلق على بطل القصة اسم «نوح بن عمي». وإذا ترجمنا هذا الاسم فإنه يعني «نوح ابن شعبي». وبالتالي فإننا يمكن أن نشعر في هذه القصة وللوهلة الأولى، أننا أمام شخصية ممثلة لكل اليهود الإسرائيليين ومشبهة بسيدنا نوح والطوفان.

«نوح بن عمي» رسام إسرائيلي يتزوج من فتاة يهودية من الولايات المتحدة ويهاجر معها إلى أمريكا حيث تقيم أسرتها هناك. أما «نانسي» التي تتزوج في هذه القصة فهي أخت زوجته «أودري» والمحور الرئيسي الذي تدور حوله القصة هو تصوير جو العلاقات الأسرية في ظل هذا الزواج بين الإسرائيلي ويهودية. وتنتهي القصة بإخفاق نوح في تحقيق استيعابه داخل المجتمع الأمريكي. وداخل أسرة زوجته أيضا. وبالتالي فإن دائرة علاقاته الأسرية (اليهودية) وعلاقاته مع العالم الخارجي اتسمت كلها بالفشل.

ولقد نجح تلباز في تجسيد أحاسيس وانفعالات البطل بهذا الفشل. ويتجلى ذلك في الفقرة التالية:

«ثقلت قدماي، شعرت انني مرهق للغاية. لو استطعت أن انسحب من هنا وأترك كل شيء واختفي. لو استطعت أن أكون واحدا في أي مكان. وحيدا، بلا التزامات، بلا ارتباطات وبلا وصاية، كما كنت في وقت ما».. شعر بنفسه ينساق إلى داخل دائرة سحرية مغلقة. وأحس بالثمن الذي يجب أن يدفعه لأنه وافق أن يدخل في نمط حياة لا يتلاءم معه. «إن آجلا أو عاجلا سيقضي علي. وربما يكون قد قضى علي فعلا».

ولنا أن نطرح هذا السؤال. هل يعني تلباز بهذه التعبيرات «انسحب من هنا» أن أكون وحيدا في أي مكان. «بلا التزامات، بلا وصاية»، «كما كنت في وقت ما»، الانسحاب من الحياة الأمريكية والعودة إلى الحياة الإسرائيلية أم أنه يريد أن ينسحب من الحياة عامة بعد أن فقد كل شيء. فقد الماضي وفقد الحاضر ولم يعد لديه ما يمكن أن يعيش من أجله؟

نعتقد أنه بعد أن ترك إسرائيل نتيجة لإحباطه من القيم الصهيونية وذهب للحياة في أمريكا لا يريد العودة مرة أخرى إلى إسرائيل. ويتضح ذلك في تعبير «كما كنت في وقت ما»، فقد يعني هذا التعبير العودة إلى ما هو أبعد من إسرائيل، إلى الحياة «الأوربية» مرة أخرى، بلا ارتباطات وبلا وصاية (صهيونية) فرضت عليه في إسرائيل.

وإخفاق البطل في علاقاته الشخصية والأسرية بعد انتقاله إلى أمريكا يؤثر على قوة إنتاجه. أو لنقل لأن نوح «البطل»، لم يحرز النجاح الذي توقعه في أمريكا. لذا فقد نقصت قيمته في نظر البيئة المحيطة وضاع احترامه وهيبته. وعلى الرغم من أن زوجته «أودري» تحاول بكل ما لديها من قوة أن تغطي هذا الفشل المزدوج، فشل العلاقات الشخصية وفشل الحياة العامة، إلا أن نوحاً يفكر في تقصيره الفني وفقدان الوطن، فيقول:

«من أين لي هذا الفشل؟ هل لأن عددا من الأقلام التافهة ذكرت اسمي بمداهنة في صحف تل أبيب؟ ألأنهم منحوني قدرا من التشجيع؟ هل لأنني بعت كل ما رسمته في إسرائيل؟ ولكن اسم من لا يظهر في

صحف تل أبيب؟ ومن لم يحصل هناك على جوائز تشجيعية؟ إن أي رسام غير معروف يمكنه أن يضع كل ما يرسمه على لوحة. في إسرائيل كل شيء مختلف. يمكنك أن ترسم طوال النهار ويوما بعد يوم. ولكن لا يمكن أن تخدع نفسك بالحرية. فالحرية هدية لا يمكنك أن تقدرها إلا إذا فقدتها».

وعلينا نلحظ هنا إحساس الإسرائيلي بالاغتراب المزدوج. اغترابه داخل إسرائيل واغترابه خارجها. حتى وإن كان يعيش داخل بيئة يهودية. فالإسرائيلي - متمثلا في بطل هذه القصة - حينما كان يعيش في إسرائيل كان يشعر بفقدانه لذاته وأن كل ما حوله ما هو إلا مداهنة، وحينما ترك إسرائيل شعر بأنه فقد حريته.

ولابد لنا هنا من أن نتوقف قليلا عند مفهوم «الحرية» التي يتحدث عنها الأديب، خاصة وأن هناك من النقاد الإسرائيليين، من حاول أن يضفي على هذا النص بعدا صهيونيا من خلال تفسير خاطيء لمفهوم «الحرية» التي يتحدث عنها بطل القصة فيقول:

«إن شخصية نوح، كما وردت في هذه القصة، لا يستهدف بها أن تكون شخصية نموذجية. وإنما يبدو أن تلباز نجح في التعبير بها عن إحساس كثير من الإسرائيليين بالاغتراب. فكثير منهم يشعرون بالاختناق وفقدان الحرية والتقييد والضعف، مثل نوح بن عمي. وكان هنا يريد القول ان إسرائيل هي البلد التي تمنح إحساسا واضحا بالحرية لأبنائها المقيمين في حدودها. ومن هنا يظهر الإحساس بفقدان الحرية لدى نوح ومن على شاكلته». (٥١)

إن الحرية التي يعنيها البطل تختلف تماما عن الحرية التي يتحدث عنها هذا الناقد. فالناقد هنا لم ينتبه إلى مجمل النص، أو لنقل إنه تعمد إغفال مجمل النص - وركز فقط على الجزئية الأخيرة منه. «الحرية هدية لا يمكنك أبدا أن تقدرها إلا إذا فقدتها»، وحاول أن يستنبط منها شعور البطل بالإحباط من الحياة في أمريكا، ولهذا فقد تذكر الحرية التي فقدها في إسرائيل. ولكن من خلال قراءة مجمل النص يتضح أن البطل محبط أيضا من الحياة داخل إسرائيل. فقد بينا حديثه بالتساؤل عن مصدر الفشل المحيط به. وفي معرض تساؤلاته يطرح هذا السؤال: ولكن اسم من لا يظهر في صحف تل أبيب. ومن لم يحصل هناك على جوائز تشجيعية؟.

ومن الواضح أن هذه التساؤلات ليست استفهامية ولكنها تساؤلات استنكارية وبالتالي فلابد من ربطها ببحث البطل عن مصدر فشله، والبطل هنا لم يشعر بالفشل لأنه ترك إسرائيل. وإنما يشعر به لأنها ضخمت فيه الإحساس بالذات الإسرائيلية بما يتجاوز الواقع الفعلي لها. وبالتالي فإن شعوره بالفشل في أمريكا يرجع في المقام الأول إلى شعوره بأنه حصل على إطراء ومديح لا يستحقه، وحينما خرج ليواجه المجتمع العالمي شعر بخوائه النفسي وبالوهم الذي زرعته فيه إسرائيل الصهيونية، فعجز عن التأقلم مع المجتمع العالمي، بل وحتى مع المجتمع اليهودي في أمريكا متمثلا في أسرة زوجته. وتفاقم لديه الشعور بالضياع فتذكر الحرية التي فقدها قبل أن يتحول إلى إسرائيل، أي الحرية التي تمتع بها حينما كان يهوديا فقط وقبل أن يتحول إلى مسخ إسرائيلي على يد الصهيونية.

وإن كان تلباز قد حقق شيء من النجاح في هذه القضية، فإن نجاحه يرجع إلى إلقائه الضوء على هذه المشكلة من زاوية رؤية خاصة. حيث نجد أن تخبطات البطل «نوح»، تبرز بالتحديد في خلفية الزواج القريب لأخت زوجته، نانسي، الطالبة الصغيرة، ابنة العشرين ربيعا، التي ستتزوج من «كلاين» الذي يبلغ

خمسة وأربعون عاما. وهو مطلق وأب لثلاثة أبناء ويعمل أستاذا بالجامعة، بالإضافة إلى أنه دبلوماسي شهير. ولكنه مسيحي كاثوليكي، ونانسي بالطبع يهودية. وبالتالي فإن زواجها يعد مشكلة. ومن هذا المنطلق يتضح أن زواج نوح كان قياسيا ومثاليا من الناحية الشكلية، وإن كانت تكتنفه بعض الصعوبات من الناحية العملية. فعلى الرغم من النجاح الشكلي لهذا الزواج إلا أنه فاشل في مستوى العلاقات الزوجية، بالإضافة إلى إخفاقه في تحقيق النجاح في أمريكا على المستوى الاجتماعي، فلا يزال بلا شهرة وفي حاجة إلى الدعم غير المباشر من والدي زوجته.

وعلى الرغم من النجاح الشكلي لزواج نانسي من كلاين والذي يتجلى في سعادة الأم بهذا الزواج، إلا أن الأب يبدو غير مبالٍ بهذا الزواج، لدرجة أنه يصاب بأزمة قلبية ليلة الزواج، فيضطر نوح لقيادة نانسي إلى الزواج وهي ترتدي فستان زفاف أودري (زوجته).

وكأن الكاتب يريد أن يقول بهذا المشهد إن الزواج المتلاحم اليهودي/ الإسرائيلي فاشل، وغير قادر على البقاء. وبالتالي فإنه لم يبق أمامه إلا أن يزف اليهودي بنفسه إلى أحضان الشتات مرة أخرى.

ويمكن أن يستدل على ذلك بصورة أكثر وضوحا من موقف ما بعد القران. حيث إنه في زحمة الانفعالات والبهجة والسرور ينسى نوح ولم تلتقطه أي من السيارات الكثيرة. فينظر نوح من الشرفة إلى الجمهور المبتعد وإلى المطر الذي بدأ ينهمر.

«لم يمض وقت طويل حتى زاد سمك حبات المطر، زادت حدته. وأخذت أشجار الصنوبر تخبط في عواميد الشرفة البيضاء. وجعل المطر نوحا متوما مغناطيسيا ويعيون الرسام رأى فرشاة ضخمة تلطخ بوحشية على قطعة القماش التي كان هو ذاته جزءا منها. وفجأة هبطت ظلمة على الأرض وتغطت قطعة القماش بالسواد واختفت الجبال والبحيرة أيضا وفتحت أبواب السماء وأخذ الفيضان في الانحسار». (٥٢)

وهكذا تنتهي هذه القصة حيث يفقد نوح العصري طريقه في الغربة وينظر في الفراغ إلى طوفان رمزي.

وإذا كان الكاتب هنا يستخدم «الطوفان، المطر، قطعة القماش السوداء، أشجار الصنوبر»، رموزا لأشياء أخرى فإنه يمكن القول إنها ترمز إلى الآتي:

المطر، الذي نوم نوحاً تنويما مغناطيسيا، هو اتجاهات التغريب في الحياة اليهودية/ الإسرائيلية. والفرشاة الضخمة هي التقاليد اليهودية/ الإسرائيلية، التي تفرض على الإسرائيلي نمط حياته. أما قطعة القماش التي بدأت تلطخ عليها هذه الفرشاة بوحشية، فهي إلا الذات الإسرائيلية التي بدأت تعاني من هذه التقاليد المفروضة عليها. ولم تجد هذه الذات الإسرائيلية أمامها إلا الظلمة بعد أن تغطت بالسواد.

أما الجبال والبحيرة التي اختفت مناظرها فهي: الجبال: ترمز إلى ما كان يفتقده اليهودي من شموخ في هذه الهوية بعد أن تحول إلى الحياة الإسرائيلية. والبحيرة: ترمز إلى فيض الحياة التي كان يأملها الإسرائيلي الجديد ولكنها كلها تلاشت ولم يبق له في حياته إلا أن ترحمه السماء من هوة هذا الضياع.

وهكذا يمكن القول أن الهوية اليهودية حينما انسلخت ـ سواء برضاها أو رغما عنها ـ من الواقع الأوربي الذي تأقلمت عليه عبر سنوات طويلة، وسارت إلى الوهم الذي زينته لها الصهيونية بالحياة في إسرائيل في ظل

الذات الإسرائيلية الجديدة، فقد أصيبت بالإحباط التام بعدما تكشفت لها الأبعاد الحقيقية لهذا الوهم. فخرجت تبحث عن طفولتها الضائعة وباتت «بلقم من غير المكان وغير الزمان». أما من حاول أن يبحث عن المستقبل بدلا من الطفولة الضائعة فقد أحبط أيضا، لأنه لا يملك أصلا المقومات الإنسانية التي تؤهله للدخول في حياة المستقبل بعد أن أصبح إنسانا بلا هوية واضحة، فعجز عن الانخراط في المجتمع الإنساني وغاص في هوة الضياع السحيقة.

وبهذا يمكن القول إن الشخصية اليهودية/ الإسرائيلية شعرت بالغربة والعزلة حينما انسلخت عن واقعها «الإسرائيلي» التي هي في الواقع رافضة له وعاجزة عن التجاوب معه لأن هذا المجتمع لا يملك أصلا المقومات التي يمكن أن يمنحها لأبنائه ليحيوا حياة سوية. وبالتالي فقدت هذه الذات هويتها في رحلة اغتراب لا نهائية.

المصادر والمراجع

(١) الفيروز آبادي، القاموس المحيط (بدون تاريخ).
الجوهري، إسماعيل بن حماد. تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. الطبعة الأولى، مادة غرب. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٦ ابن فارس، أبو الحسين أحمد. مجمل اللغة (تحقيق الشيخ هادي حسن حمودي)، مادة غرب. المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة. الكويت ١٩٨٥.
(٢) حنفي، حسن. الاغتراب الديني عند فويرباخ. عالم الفكر. المجلد العاشر العدد الأول ص ٤٤. الكويت ١٩٧٩.
(٣) نفس المصدر.
(٤) رجب، محمود. الاغتراب. منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٨. ص ١٥.
(٥) نفس المصدر ص ٢٠.
(٦) نفس المصدر ص ٢٢.
(٧) نفس المصدر ص ٤٨.
(٨) حنفي، حسن. الاغتراب الديني. مصدر سابق.
(٩) لمزيد من الإيضاح راجع النوري، قيس. الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا. عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد الأول. الكويت ١٩٧٩.
(١٠) الكتاب المقدس. سفر التكوين ٢٢/ ٩.
(١١) الكتاب المقدس سفر التكوين ١٥/ ١٣.
(١٢) الكتاب المقدس سفر التكوين ١٧/ ٨.
(١٣) الكتاب المقدس سفر التكوين ٢٠/ ١.
(١٤) الكتاب المقدس سفر التكوين ٢٦/ ١٠.
(١٥) الكتاب المقدس سفر التكوين ٢٧/ ١٠.
(١٦) الكتاب المقدس سفر الجامعة. الإصحاح الأول.
(١٧) الكتاب المقدس سفر المزامير. مزمور ٢٢/ ١-٩.
(١٨) الكتاب المقدس سفر المزامير. مزمور ١٠/ ١.
(١٩) رسالة مؤرخة بتاريخ ٢٧/ ٣/ ١٩١٩ وردت في كتاب على حافة الظلام (عل ساف هاحوشيخ) تل أبيب ص ١٤١.
(٢٠) جورودن، يهودا ليف. كل أشعار جوردون (كل شيري) قصيدة صدقيا هو في السجن (صدقيا هو بيت هافوردوت). دار نشر دفير. تل أبيب ١٩٧٢.
(٢١) الكتاب المقدس، سفر حبقوق. الإصحاح الأول ٢/ ٣.
(٢٢) يلاحظ أن كلمة دولاب (أرون) في العبرية تحمل معنيين: دولاب/ خزانة، وتابوت الموتى. وكأن الشاعر هنا يلمح إلى أن هذه الكتب الدينية اليهودية، حينما جاء إليها يزورها ويستمد منها العون وجدها راقدة في تابوت، مثلها مثل الأموات.
(٢٣) كورتسفيل، باروخ. بيالك وتشرنحوفسكي. دار نشر ما ساده ١٩٧٠ ص ١٢٢.
(٢٤) بيالك، حاييم نحمان. كل أشعار بيالك (كل شيري بيالك) قصيدة من أنا وما أنا (مي أني وماه أني). ودار نشر دفير. تل أبيب. ١٩٧٢.
(٢٥) يوجد في اللغة العبرية أداة للنفي وأخرى للنهي، استخدمها الشاعر في هذه القصيدة.
(٢٦) راجع الكتاب المقدس. سفر التكوين الإصحاح ٢٨/ ١٢.
(٢٧) راجع الكتاب المقدس. سفر التكوين الإصحاح ١٥/ ١٢-١٤.
(٢٨) بيالك. المرجع السابق. قصيدة «واحدا واحدا ولا مأوى» (إيحاد إيحاد في اين مطيه).
(٢٩) بيالك. المرجع السابق «عرفت في ليل الشباب» (يدعتي بليل عرافيل).
(٣٠) المرجع السابق.
(٣١) شناؤور، زلمان. «مختارات شعرية (ميفحار شيريم) قصيدة «على شاطئ، نهر السين» (عل ساف هاسيناه).
(٣٢) نفس المرجع «العصور الوسطى تقترب» (يمي بيناييم مقرفيم).
(٣٣) برينر، يوسف حاييم. «كل كتاباته» (كل كتفي) «من هنا وهناك» (ميكان فيكان).
(٣٤) الهجرة الثانية من ١٩٠٤ إلى ١٩١٤. الهجرة الثالثة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣.
(٣٥) رسالة مؤرخة بتاريخ ٢٧/ ٣/ ١٩١٩ وردت في كتاب «على حافة الظلام» (عل ساف هاحوشيخ) ص ١٤١.
(٣٦) يوسف حاييم برينر. مرجع سابق. «في الليل» (باحوشيخ). ص ٧.
(٣٧) المرجع السابق. «الثكل والفشل» (سخول فا كشالون) ص ٣٨٣.

(٣٨) المرجع السابق «حول نقطة» (سفيف نقودا) ص ٧١.
(٣٩) نفس المرجع. «من البداية» (مي هاتحالا) ص ٤٨٥.
(٤٠) نفس المرجع. «من المضيق» (مي ميصار). ص ٢٥٨.
(٤١) نفس المرجع. «من هنا وهناك» (مي بو في شام) ص ٣٣٦.
(٤٢) النوري، قيس. الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا. عالم الفكر. المجلد العاشر عدد ١ ص ١٧.
(٤٣) هزاز، حاييم. كل كتابات (كل كيفي) «الموعظة» (هدراشاه) ١٩٧٢.
(٤٤) شاكيد، جرشون. موجة جديدة في القصة العبرية (جل حداش بسيبوريت هاعفريت).
سفريات بوعاليم. تل أبيب. ١٩٧١ ص ٩٠.
(٤٥) يافي، هليل. «الأدب العبري المادي» (هاسيبوريت ها عفريت هاما تي اليت). مساده تل أبيب. ١٩٧٤ ص ٦٩.
(٤٦) كورتسفيل، باروخ. البحث عن الأدب الإسرائيلي (حيبوس هاسفروت هايسرائيليت) جامعة بارإيلان. ١٩٨٢ ص ٢٤٨.
(٤٧) عميحاي، يهودا. «ليس من الآن ولا من هنا» (لو مي عخشاف في لو مي كان) دار نشر شوكن، تل أبيب. ١٩٧٥ ص ٥٩٤.
(٤٨) شاكيد، مرجع سابق ص ١٢٩.
(٤٩) افلفلد، مرجع أهارون. «دخان» (عاشان) تل أبيب. ص ٧٦.
(٥٠) تليسار، جدعون. زواج نسائي (حتوناته شيل نسائي) دورية قيشت. مجلد ٢٩ ١٩٦٩ ص ٧٥.
(٥١) أفنور، جيه، «الموضوع اليهودي في الأدب الإسرائيلي» (هاموتيف هيهودي بسفروت هايسرائيليت). مجلة مورتايم، مجلد ٢٣ ص ١٣ - ١٩٦٦.
(٥٢) تلباز، جدعون. مصدر سابق.

صورة اليهودي الشرقي
في الأدب العبري المعاصر

د. جلاء إدريس

تمهيد

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز صورة اليهودي الشرقي من خلال الكتابات العبرية المعاصرة لليهود الشرقيين أنفسهم. كيف عاشوا منذ هجراتهم ونزوحهم من البلدان العربية في منتصف هذا القرن، وكيف يحيون حتى الآن في ضوء العلاقات الطائفية المعقدة داخل الكيان الإسرائيلي؟

ما هي نظرة الاشكناز إلى السفاراد؟ ونظرة السفاراد إلى الاشكناز؟ وكيف تتعامل السلطات الحكومية مع السفاراد على ضوء التكوين السوسيولوجي لهذا المجتمع المتنافر؟

وأخيراً، ما هي أبرز السمات التي تتصف بها شخصية اليهودي الشرقي على نحو ما عُبِّرَ عنها في الأعمال الأدبية القصصية العبرية المعاصرة؟

ولقد اخترت من بين الطوائف الشرقية المتعددة والتي تمثل أكثر من نصف يهود فلسطين، الطائفة اليهودية العراقية، وذلك لعدة أسباب أهمها عراقة هذه الطائفة من ناحية، وكبر حجمها إذا ما قورن بالطوائف الأخرى من ناحية أخرى، كما لا يخفى على المطلع على الأدب العبري المعاصر أن يلاحظ بروز العديد من أبناء هذه الطائفة في مجال الأدب العربي والعبري داخل الكيان الإسرائيلي، ناهيك عن «خصوصية» هذه الطائفة سواء في ماضيها العراقي، أم في ظروف هجرتها ومعاناتها بعد الهجرة.

تحديد المصطلح

يطلق مصطلح السفارديم على اليهود الشرقيين بعامة، وذلك في مقابل مصطلح الاشكنازيم الذي يطلق على يهود الغرب، ولن نسعى في هذا المقام إلى تأصيل هذه التسمية، وإنما فقط ننوه إلى أنها قد تطلق وتعني اليهود الذين ينتمون إلى أصول غير غربية، وهذا في حد ذاته لا يشير بوضوح إلى الانتماء العرقي والحضاري بشكل واضح.

فموضوع هذه الدراسة يرتبط باليهود السفارديم، وباليهود الشرقيين من بين السفارديم، وبيهود العراق من بين الشرقيين.

يهود العراق.. لمحة تاريخية

لا نبالغ إذا قلنا إن الطائفة اليهودية العراقية من أقدم الطوائف اليهودية في العالم، ويؤرخ لوجودها بعهد الامبراطورية الأشورية الأخيرة والذي استمر ثلاثة قرون كاملة ما بين عام ٩١١ق.م، وعام ٦١٢ق.م وذلك في أعقاب عدة حملات آشورية قاموا بها على فلسطين وحرروها من اليهود ونقلوا من فيها إلى شمال العراق في أماكن جبلية نائية.(١)

وتحل الدولة الكلدانية على الأشورية في بابل حيث استمرت من ٦١٢ ق.م إلى ٥٣٩ق.م وكان من أهم أعمالها القضاء على مملكة يهوذا في فلسطين وسبي يهودها إلى بابل على يدي نبوخذ نصر الثاني الذي حكم البلاد فيما بين ٦٠٥، ٥٦٢ قبل الميلاد.(٢)

ومنذ ذلك الوقت والتواجد اليهودي في بابل (جنوب العراق) مستمر ومتصل، الأمر الذي منح هذه الجالية مكانة مرموقة بين شتى الجاليات والطوائف اليهودية في العالم كما أصبحت في عصر التلمود مركزاً لليهودية، والموجه الديني والروحاني ليهود الشتات في العالم كله ولعصور متتالية عن طريق مراكزها العلمية الشهيرة في نهر دعا وصورا ويومباديتا.

وقد كان للجالية اليهودية بالعراق على مر العصور حياة دينية وثقافية بالرغم من ندرة المصادر عن هذه الحياة حتى نهاية القرن الثاني الميلادي، كما حظيت هذه الجالية بالحكم الذاتي التام في معظم فترات تاريخها تحت قيادة «رأس الطائفة» الذي ينتمي في العادة إلى نسل ملوك بيت داود الذين تم جلاؤهم إلى بابل مع خراب الهيكل الأول على أيدي الأشوريين.(٣)

وبرز من بين أبناء يهود العراق طبقات من علماء التوراة قاموا إلى جانب إخوانهم في فلسطين بشرح كثير من نقاط وقضايا المشناه حتى تجمعت هذه الشروح والتفاسير من جيل إلى جيل مكونة ما يسمى بالتلمود البابلي الذي شمل أيضاً كل سلوك وحياة الطائفة خلال مئات السنين بما فيها مشاكل وحلول فكرية وقانونية.

وتقلبت أحوال الجالية وفقاً لأحوال الامبراطورية الفارسية حتى جاء الفتح العربي الإسلامي في القرن السابع الميلادي، وقد رأى يهود بابل في ذلك الفتح طوقاً للنجاة من الاضطرابات والاضطهادات الفارسية لهم، فاستقبلوا الفاتحين بالرضا والسعادة، وقد تحقق لهم ما توقعوه وعاشوا فترة من الازدهار والأمان في ظل

الخلفاء الراشدين ثم الدولة الأموية، وبلغت قمة الازدهار اليهودي في العصر العباسي بوجه عام، وفي عهد بعض الخلفاء على وجه الخصوص.

وقد عانى اليهود العراقيون كغيرهم من سكان البلاد من اضطهاد المغول بعد سقوط بغداد، كما شهدوا فترة حرجة إبان الصراع بين الفرس والأتراك للسيطرة على العراق حتى آل الأمر للأتراك عام ١٦٣٨، ودخل السلطان التركي إلى بغداد، واعتبر اليهود يوم دخوله «يوم معجزة»، واستطاع اليهود العراقيون خلال فترة الحكم العثماني (١٦٣٨ ـ ١٩١٧) أن ينعموا بالحرية التامة، وانتعشت أحوال الطائفة، وشهدت مدن العراق تآلفاً وعلاقات وطيدة بين مسلمي العراق ويهودها، كما صدرت في تلك الفترة قوانين عديدة منحت اليهود حقوقاً سياسية مساوية لأهل البلاد، كما تمتعوا بالاستقلال الذاتي في سائر الأمور الدينية والشخصية، وهذا ما أكدته المصادر المختلفة.[4]

ولتفسير كثير من الظواهر التي انعكست من خلال كتابات يهود العراق في الأدب العبري المعاصر، ينبغي علينا أن نعرض بإيجاز لبعض ملامح حياة هؤلاء اليهود في العراق والدوافع التي أدت إلى هجرتهم على الرغم من استقرارهم في أرض الرافدين.

أولاً: التنظيم الطائفي والديني ليهود العراق

تمتعت الأقليات الدينية باستقلالها الذاتي في ظل الحكم العثماني بوجه عام، في الوقت الذي لعبت هذه الأقليات دورها في النسق العام للدولة، وقد ترأس الطائفة اليهودية جهاز ديني مدني، وكانت الأمور الدينية بيد رئيس الحاخامية (حاخام باشي) والذي يعين من قبل الباب العالي، أما الإدارات الطائفية فكانت بيد إحدى الشخصيات التي تنتمي إلى عائلات يهودية رفيعة المقام ويسمى «ناسي» أي الرئيس، وكان الحاخام باشي يمثل الطائفة كلها أمام الحكومة.

ويأتي بعد هذين الزعيمين مجلس ملِّيّ مكون من عشرة أشخاص ومحكمة حاخامية برئاسة الحاخام باشي، كما كان للطائفة اليهودية في بغداد مؤسساتها الخيرية والدينية والتعليمية التي تتلقى الدعم المادي من صندوق الطائفة.

ومما يذكر أنه كانت هناك جمعية دينية ليهود بغداد تسمى «شومري مشمرت» أي «المحافظون على الشريعة» تأسست عام ١٨٦٨ بهدف تطوير التعليم اليهودي وبخاصة فيما يتعلق بأبناء الفقراء من الطائفة، وجمع التبرعات من الأغنياء وتقديمها إلى مستحقيها، وتحسين الخدمات التي يتلقونها...[5].

ثانياً: أحوال اليهود الاقتصادية

برزت مكانة اليهود ـ وبخاصة خلال الفترة الأخيرة من الحكم العثماني ـ في مجال التجارة والأعمال، وكان رئيس صيارفة الوالي المعروف باسم «صراف باشي» يهودياً.

وقد انتشر يهود العراق في المدن والقرى العراقية بالإضافة إلى العاصمة بغداد، وكانوا يقومون بشتى الأعمال الاقتصادية فيجلبون البضائع ويوزعونها ويشترون المنتجات المحلية ويصدرونها ويقرضون الزراع على محاصيلهم ويقومون بتحويل النقود داخل البلاد وخارجها، كما كانت لهم صلات تجارية وثيقة بالهند

وإيران[٦]، واستمر هذا الدور الاقتصادي اليهودي في العراق، وازدهر مع افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٨ كما تعاظم هذا الدور إثر الاحتلال البريطاني للعراق بعد الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ وذلك بفضل علاقاتهم الطيبة مع الانجليز ومعرفتهم للغات الأجنبية وخبرتهم الطويلة في مجال التجارة.[٧]

وقد تولى العديد من يهود العراق رئاسة المصالح الاقتصادية والمكاتب التجارية الحكومية كما كان لهم العديد من البنوك مثل بنك زلخة وبنك كريديه وبنك ادوارد عبودي وغيرها، كما احتكروا عدة صناعات كالأخشاب والأدوية والأقمشة والتبغ والجلود والأثاثات، وبالإضافة إلى ذلك، عمل يهود العراق بمعظم المهن الحرة كالطب والصيدلة والطباعة والصحافة وفي الوظائف الحكومية[٨].

وقد بدأت هذه الصورة الاقتصادية المزدهرة لليهود في الاضمحلال في الأربعينيات من هذا القرن لعوامل عديدة سادت في تلك الفترة.

ثالثاً: الوضع الاجتماعي والسياسي ليهود العراق

اعتبرت الطائفة اليهودية العراقية نفسها جزءاً متمماً للشعب العراقي، استناداً إلى قدم وجودها في هذه البلاد وإلى ضخامة عددها، الأمر الذي قلل من اختراق التأثيرات الغربية لأفراد هذه الطائفة على عكس ما حدث لإخوانهم في بلاد عربية أخرى كمصر مثلاً. وعلى الرغم من وجود مدارس الأليانس الفرنسية الثقافة، والرابطة الانجليزية اليهودية، فقد ظل يهود العراق يغلب عليهم الطابع العربي.[٩]

وكان للطائفة اليهودية العراقية مؤسساتها الخيرية الخاصة التي تقدم لأفرادها الخدمات الاجتماعية والتعليمية.

لم تفرض السلطات التركية الخدمة العسكرية على يهود العراق، وكانت الحكومة التركية تقدر مبلغاً سنوياً معيناً تدفعه الطائفة ويعرف ببدل العسكرية مع إعفاء لرجال الدين وأولادهم من دفع هذه الضريبة[١٠]، واستمر هذا الوضع حتى أصدرت الحكومة في بداية الثلاثينيات بياناً ضمن حقوق الأقليات ومنحها المساواة في الحقوق المدنية والسياسية وغيرها.[١١]

وكان للطائفة اليهودية في العراق مجلس ينتخب أعضاؤه من بين أفراد الطائفة مرة كل أربع سنوات، ثم أصبح كل ستين فيما بعد، كما كان لليهود مندوب تنتخبه الطائفة ليمثلها في مجلس «المبعوثان» الذي افتتحه الأتراك عام ١٨٧٦، كما كان لهم مثل سائر الأقليات ممثلون في مجلس النواب والأعيان في العراق.

وهكذا كانت أحوال اليهود مزدهرة في العراق، ولم يكن ثمة تمييز عنصري ضد اليهود، وكانوا متواجدين في كل مكان: في البرلمان، في الوظائف، في الوزارات، وفي الجيش[١٢]، ولم تكن هناك قيود على حريتهم وأعمالهم، على عكس ما كان يعيش فيه إخوانهم في أوربا، وباستثناء بعض الحوادث التي وقعت نتيجة عوامل خارجية، لم يواجه اليهود أية مصاعب من قبل المسلمين حتى كانت الهجرة الجماعية في منتصف هذا القرن.

رابعاً: التعليم والثقافة عند يهود العراق

منذ أن أغلقت «اليشيفا»[١٣] في العراق في القرن الثالث عشر اقتصر التعليم اليهودي على «الحيدر»[١٤]،

ولم تكن هنالك صورة منظمة للالتحاق بهذه المؤسسات، وقد استطاع بعض رجال الطائفة افتتاح أول «مدراش» [١٥] لتعليم التوراة في بغداد في الربع الثاني من القرن التاسع عشر مما كان له أكبر الأثر في اتساع نطاق الثقافة بين أبناء الطائفة وتحديث مجالاتها. [١٦] وقد انتشر «الحيدر» في شتى أنحاء العراق واقتصر على العلوم الدينية، وكان المتفوقون يستكملون دراساتهم في «يشيفا زلخة» التي تأسست عام ١٨٤٠ أو في «يشيفا ماثير الياهو»، وكانت مناهج الدراسة كلها تدرس باللغة العربية [١٧].

وقد برز من بين أبناء الطائفة معلمون وعلماء خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين تفوقوا في علومهم الدينية والفقهية، وكانوا نبراساً لسائر اليهود في الشرق كله.

وشهدت الطائفة تحولاً كبيراً بإنشاء مدارس الأليانس عام ١٨٦٤ والتي ركزت على الثقافة العامة واللغات الأجنبية، وانتشرت في شتى أنحاء العراق، وكان لها أكبر الأثر في نشر الثقافة بين أبناء الطائفة.

ومن ناحية أخرى، أنشئت في العراق مطابع عبرية عديدة كان أولها عام ١٨٦٣ وقامت بطبع العديد من الكتب العبرية التي انتشرت خارج حدود العراق.

خامساً: النشاط الصهيوني في العراق

كانت العلاقة بين أفراد الطائفة اليهودية وبين سائر أبناء الشعب العراقي على المستوى الرسمي والشعبي جيدة وطيبة للغاية، ولم يكن هنالك ثمة ما يعكر صفو هذه العلاقة، ولم يفكر يهود العراق في ترك البلاد خلال العصور المختلفة، وجميع من هاجر خلال القرنين الماضيين كانت دوافعهم تجارية حيث اتجهت بعض العائلات نحو الهند والشرق الأقصى، أو دينية حيث هاجرت بعض العائلات أيضاً إلى فلسطين منذ منتصف القرن التاسع عشر، ولا نعتقد أنه كان بالإمكان لهذه الطائفة العريقة أن تترك أرض الرافدين بتلك الصورة الجماعية لو لم تكن تلك الأحداث الخارجية قد وقعت وأعني بها تسرب الفكرة الصهيونية إلى يهود العراق وإقامة إسرائيل.

فحتى الحرب العالمية الأولى كانت أغلبية يهود العراق معزولة عن الحركة الصهيونية التي ظهرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر، وقد اتخذت العلاقة المحدودة بين الجانبين شكلاً بسيطاً لم يتجاوز قراءة الصحف الصهيونية والاطلاع على أدبها، أما العلاقات مع يهود فلسطين فكانت دينية بالدرجة الأولى.

ولقد كان وعد بلفور البريطاني بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين بمثابة الشرارة الأولى التي أعطت للصهيونية أبعاداً عملية في العراق، فتأسست عام ١٩٢٠ اللجنة الصهيونية في وادي الرافدين بهدف نشر الثقافة اليهودية واللغة العبرية، إلا أن هذا النشاط لم يلق تأييداً من رؤساء الطائفة في بغداد خاصة وأن جهود المنظمة الصهيونية العالمية كانت مركزة آنذاك على الدعم المادي من قبل أفراد الطائفة أكثر من هجرتهم إلى فلسطين. [١٨]

وشهدت العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن تأسيس العديد من الجمعيات ذات الطابع الصهيوني فكانت جماعة «فتية يهودا» عام ١٩٢٠، وجمعية «الإخوان العبريون» عام ١٩٢٩ وكذلك جمعية «مكابي» و «القوة» و «ناشرو اللغة العبرية». [١٩]

ولقد أحست السلطات العراقية بخطر النشاط الصهيوني على أراضيها فحظرت أي نشاط صهيوني ابتداء من عام ١٩٣٥، كما اتخذت بعض الإجراءات المضادة، وتفاقمت الأوضاع حتى انتهت باضطرابات عام ١٩٤١ والتي راح ضحيتها بعض اليهود، والتي يمكن حصر أسبابها ـ على ضوء ملابسات تلك الفترة ـ في تزايد المد الصهيوني بالعراق، وتأثر بعض الشباب العراقي ببعض التيارات المعادية لليهود والتي تسربت إليهم من أوربا في أعقاب الحملات النازية ضد اليهود.

وقد تمخضت هذه الأحداث عن قيام تنظيمات صهيونية مسلحة تمارس نشاطاتها على الأرض العراقية مثل «منظمة الإنقاذ» و «الاتحاد والتقدم» و «الحركة» والتي تكدست الأسلحة لديها حتى تم نقلها إلى المعابد اليهودية واكتشفتها الشرطة دون أن يلحق باليهود أذى.[٢٠]

وكان لإعلان قرار تقسيم فلسطين في ٢٩/١١/١٩٤٧ أثره السلبي على العلاقات بين أفراد الطائفة اليهودية في العراق وسائر السكان، إذ قامت المظاهرات الصاخبة والتي بلغت ذروتها عشية إعلان قيام إسرائيل في ١٥/٥/١٩٤٨، وتم طرد اليهود من وظائفهم الحكومية، وأعدم أحد كبار التجار اليهود (شفيق عدس) بتهمة الاتصال بالحركة الصهيونية وبإسرائيل في سبتمبر عام ١٩٤٨. وفي التاسع من مارس ١٩٥٠ صدق البرلمان العراقي على قانون يقضي بالسماح لكل يهود العراق بالهجرة ـ إن أرادوا ـ بشرط التنازل عن الجنسية العراقية وعن كافة ممتلكاتهم.

وفي عيد الفصح عام ١٩٥٠ كان الخروج من العراق والذي حمل اسم عملية «عزرا ونحميا» ولم يبق من اليهود سوى خمسة آلاف فقط.

ويمكن القول بأن هذه الهجرة الجماعية اليهودية من العراق قد جاءت نتيجة تفاعل بين عوامل طرد من الجانب العربي وعوامل جذب من الجانب الصهيوني الإسرائيلي. إن الجهود الصهيونية لدفع اليهود إلى الهجرة قد قامت على مبدأ الدفع والجذب، فالدفع يأتي من اضطهاد اليهود والجذب من الدعوات الصهيونية المتكررة بأن إسرائيل هي «أرض الميعاد» لكل اليهود.

وتشمل عوامل الطرد أيضاً ارتباط اليهود بالقوى الاستعمارية وتدهور الأحوال الاقتصادية في العراق بالإضافة إلى دور المنظمات الصهيونية في إشاعة التوتر بين اليهود أنفسهم وهو الدور الذي سماه الفريد ليلينتال بخطة الخوف واستقرأ أو «ادفع إلى الأمام ثم اسحب» وذلك عن طريق إرهاب أفراد الطائفة بالتفجيرات في الأحياء والمعابد.[٢١]

وأما فيما يتعلق بعوامل الجذب فتتمثل في حرص القائمين على الصهيونية على إعطاء دعوتهم قالباً دينياً عقائدياً من أجل كسب تعاطف وتأييد الطوائف المتدينة من اليهود، بالإضافة إلى الدعوة الصهيونية بالحياة الأفضل في إسرائيل، وإصدار قانون العودة والجنسية مما أغرى الكثيرين بالهجرة.

وكانت الهجرة الجماعية ليهود العراق، والتي عبر عنها أبناء هذه الطائفة في كتاباتهم العربية والعبرية، تلك الهجرة التي مازالت آثارها في نفوسهم، وصورها المؤلمة مرسومة في كتاباتهم، والتي كان لها الدور الأكبر في رسم صورة اليهودي العراقي في الأدب العبري المعاصر من خلال ما قدمه لنا الأدباء اليهود العراقيون من أعمال أدبية، اخترت من بينها مجموعة متنوعة من كتابات أديبين عراقيين هاجرا مع المهاجرين، وهما سامي ميخائيل[٢٢]، وشمعون بلاص[٢٣].

صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري المعاصر

إن معالجة صورة اليهودي العراقي في الأدب العبري المعاصر تحتم علينا أن نحدد محورين رئيسيين في التعامل مع هذه القضية، أولها يرتبط بمرحلة ما بعد الهجرة من العراق مباشرة، أو ما يمكن أن نسميه بالمرحلة الانتقالية لليهودي العراقي، وأعني بها تلك الفترة الزمنية التي عاشها هؤلاء المهاجرون بعد مغادرة العراق وقبل الاستقرار في الدولة الجديدة.

والمحور الثاني يرتبط بمرحلة الاستقرار والمعايشة التامة للمجتمع الإسرائيلي، وذبول ذكريات الماضي الجميل في أذهان هؤلاء المهاجرين.

المحور الأول: اليهودي العراقي في المرحلة الانتقالية

يجسد لنا الكاتب الإسرائيلي سامي ميخائيل صورة قاتمة الظلال لتلك الخطوات الأولى التي كانت لمهاجري العراق على الأرض «الإسرائيلية» فيقول:

«خلال خمس دقائق قصيرة، نجح الوطن الجديد في أن يقلب حال أبي، من بطل يتربع على قمة مجده إلى سقط متاع هرم ذليل. فبينما يهبط من على سلم الطائرة، متلهفاً مثلنا إلى سحر إسرائيل التي حلمنا بها، ظهر من بين أفراد تلك المجموعة التي كانت في استقبالنا واحد يحمل بيديه آلة رش ضخمة. وقبل أن نفهم ماذا حدث، غطت سحابة بيضاء من مسحوق دي. دي. ت أبا شاؤول، الذي كان مواطناً محترماً ووجيهاً بين أفراد طائفة بغداد... وبعد هذه اللحظة المهينة، ودون تحيتنا، ودون أية كلمة، وبعد أن تصرفوا إزاءه كما لو كان على رأس قطيع من الغنم، لمحت أبي يقتحم آخر معركة له، من أجل الحفاظ على كرامته الشخصية. كتم العطس، وسالت الدموع من عينيه»[24]

تلك محنة الآباء، ذلك الجيل الذي يعي جيداً نعيم العراق، تلك الآلاف التي ارتوت من دجلة والفرات، وفي الوقت ذاته، حفرت تلك الذكريات الأليمة أخاديدها العميقة في ذاكرة جيل الأبناء والأحداث، فلما ترعرعوا لم يستطيعوا كتمان صرخة الرفض والاحتجاج تجاه هذه الأوضاع، ممثلة في تلك الوثائق الأدبية، وعلى نحو ما وصفها سامي ميخائيل:

«شاؤول.. لقد غسلونا بالمسحوق، كما لوكنا قطيعاً من الغنم مملوءاً بالحشرات».

«شاؤول.. حتى السلام عليكم، لم يقولوها لنا. فقط استقبلونا بالمبيدات...».

«في العراق كانوا يضايقوننا، ولكننا لم نكن بأقل منهم.»[25]

ولم تكن صدمة النساء أو الأطفال بأخف وطأة مما سبق، إذ يرسم لنا سامي ميخائيل لوحة أخرى أبطالها جدة وابنه وحفيدة في روايته أكواخ وأحلام حيث يقول:

«في ظلمات الليل شحنوهن مع أسر كثيرة على متن الشاحنات. استيقظ الصغار من نومهم مذعورين صارخين، حاول الكبار أن يهدئوا من روعهم، إذ كانوا واثقين من أن رحلتهم هذه ستنتهي بأرض الأحلام التي وعدوا بها، ولما انحرفت الشاحنات عن الطريق المعبد لتسير في الطرق الترابية، صاح بعض الذين ارتابوا

في الأمر احتجاجاً، غير أن أولئك المخدوعين أسكتوهم فوراً. وواصلت الشاحنات سيرها في ذلك الليل البارد حتى توقفت، وسمعوا أصوات السائقين الغاضبة تحثهم على الهبوط في الظلام. لم يصدق الرجال ما يرونه. كانوا على هضبة مكشوفة، والبرق يخلع على الأشجار خوفاً ورعباً. . . أصاب الهلع الصغار، وأيقن الكبار أنهم ضُللوا، واعتقد الكثيرون أن الرب قد تخلى عنهم.»[٢٦].

ومن صدمة هذا الاستقبال العاصف، إلى صدمة الواقع المرير، والحياة القاسية بشتى أبعادها فيما يسمى بالمعبرة، أو ما أطلق عليه العراقيون «المزبلة» أو «المقبرة» وهي مسميات تعكس بصدق ملامح الحياة بداخلها.

فعلى الصفحة الأولى من رواية شمعون بلاص «المعبرة» يحدد لنا مفهوم البيت وصورته في هذا التجمع السكني من خلال نموذج بيت «شلومو حمرا» فيقول: «وبيت حمرا كسائر بيوت المعبرة. من القماش الأسود السميك، ويسمى كوخاً»[٢٧].

وبيت بهذه الصورة لا يمكنه أن يمنع تسرب الأمطار إليه، أو صد رياح عاتية، ومن ثم كانت الأمطار تبل ما به من متاع وفراش لا يتعدى بطانية واحدة للأسرة كلها، كان لزاماً على أصحابها أن يصيروا كومة من اللحم المتراص حتى ينعم كل منهم بشيء من الغطاء خلال ليل الشتاء الطويل.[٢٨]

وفي وصف لإحدى ليالي الشتاء، يقول سامي ميخائيل:

«جلسنا مدثرين بالأغطية، قريباً من المنضدة، وعظامنا ترتعد من البرد، والمطر يتساقط كنافورات الينابيع بفعل تلك الرياح القوية. انفتحت علينا عيون السماء منذ أيام أربعة، وأصبحت المعبرة كلها مزبلة، وبحيرة من طين تسرب إلى داخل الأكواخ. والجدول الواقع خلف المعبرة، والجاف خلال كل شهور الصيف امتلأ وفاضت مياهه وغمرت الأكواخ القريبة منه تماماً، ونُقل ساكنوها إلى نادي الشباب وإلى المدرسة. والآن، هبت ريح صرصر عاتية اقتلعت الأوتاد من الأرض الوحلة، وأطاحت بالسقوف، وأسقطت الأكواخ»[٢٩].

ويبدو أن هناك من بين سكان المعبرة من جاء ليشارك أصحابها التعاسة والشقاء والمعاناة دون تصريح رسمي من السلطات، حيث استقر البعض على أطراف المعبرة، لكن القائمين على الأمر كانوا يهددونهم دائماً بالطرد من هذا النعيم: «فلا خيام لهم، ولا عمل لهم، ولا طعام لهم، وكل يوم اثنين وخميس يجدد (المسئولون في المعبرة) مطالبتهم لهم بالجلاء عن هذا المكان»[٣٠].

وما كان لمثل هذه الأماكن أن يرى بعض ضروب النظافة في ظل انعدام الخدمات من ناحية، وقسوة الظروف المعيشية من ناحية أخرى، حتى شاركت الحشرات هؤلاء البؤساء طعامهم وشرابهم، وما كان لهؤلاء الضحايا أيضاً أن يتركوا ما حصلوا عليه بشق الأنفس من فتات لجيوش النمل والصراصير العاتية، التي تملأ أرجاء المعبرة، ولو قاتلوها.

يقول سامي ميخائيل مصوراً إحدى حالات التعايش بين سكان المعبرة وحشراتها:

«في معبرتنا تتجول جموع الحشرات من آبار الفضلات الآدمية إلى الأطباق التي نحتفظ فيها طعامنا اليابس.

في الصيف، عندما يتأوه كل سكان المعبرة وهم في حالة إعياء من شدة القيظ المحيط بنا ونحن في الأكواخ، يزعجنا ذلك الطنين الشديد، وفي الشتاء يتجمد معنا الذباب في تلك البرودة العفنة، ويخلون أماكنهم لرفاقهم من البق والبراغيث»[٣١].

أما أطفال المعبرة فيا ويلتهم، ويا لبؤسهم وشقائهم، فقدوا اللحظات التي يعيشونها مثلما فقدوا الأمل في مستقبل أفضل، في ظل تلك الحياة التي فرضتها عليهم سلطات «أرض الميعاد» هم وذويهم.

ويصف سامي ميخائيل حال هؤلاء فيقول:

«مررت بأكواخ مفتحة أبوابها، تتلاعب بها الرياح خاوية على عروشها، وخيام تراخت حبالها دون اهتمام أصحابها، تطلعت إلى عيون الأطفال الجائعين ـ هذا أسوأ ما في الأمر ـ أطفال المعبرة، عيونهم الكالحة تطلعت بيأس إلى المياه العكرة، لم تعد تنتظر أو تطلب شيئاً. استسلمت للواقع ويئست.....»[٣٦].

مكان هذه أوصافه، ما كان يمكن لنا أن نتوقع توافر الخدمات الأساسية لسكانه، بل ولا الحد الأدنى المطلوب للحياة الآدمية.

فالماء مثلاً ـ وهو شريان الحياة ـ من النوادر في المعابر، ويبدو أن السلطات المسئولة تتعمد قطعه عن سكانها البؤساء[٣٣]، وكان الأهالي يجمعون مياه الأمطار لاستخدامها، فإذا نفدت اصطفت الطوابير المتكالبة أملاً في الحصول على قطرات منها[٣٤]، أما من أراد الاستحمام فعليه أن ينتظر دوره، وقد تمر ليلة السبت المقدسة دون أن تمس المياه أجساد سكان المعبرة[٣٥].

كما لا تعرف المعبرة ما يسمى بالكهرباء:

«ليس هناك كهرباء في المعبرة، وشمعدون ذهب أمام جاثيث في الظلام»[٣٦]، بل أصبح الحلم بمعايشة نور الكهرباء ضرباً من ضروب المستحيل:

«هل تصدق يا بني أن يأتي يوم ونسكن في بيوت حقيقية يضيئها نور الكهرباء؟»[٣٧].

كما تحول الأمل في الحياة تحت ضوء الكهرباء من الأماني الغالية في نفوس الصبية: «أنا سأسكن مثلما كنت خارج البلاد، في بيت به كهرباء ومراوح»[٣٨].

وتبلغ المأساة ذروتها عندما تتعرض حياة المرء للخطر ويرفض الآخرون مد يد المعاونة له. فزوج نعيم الخباز تمر بظروف قاسية أثناء ولادتها، ويرفض الطبيب أن يأتي إلى المعبرة، بل يمعن في الاستهزاء بأهلها قائلاً:

«لن أدخل إلى هذا الوسخ. فالمعبرة مليئة بالوحل»[٣٩].

لقد خالجت الطائفة اليهودية العراقية مشاعر شتى في تلك المرحلة القاسية من تاريخهم، فهم مازالوا يحملون في أعماقهم ذكريات حياة حافلة بالسعادة والراحة، مازال دفء نعيم أرض الرافدين يسري في أوصالهم، ومن ثم كانت الصدمة رهيبة وقاسية على نفوسهم، فالمكرمون أصبحوا أذلة، والأثرياء أضحوا فقراء معدمين، والمتخمون باتوا على الطوى. لقد فقدوا على أرض المعابر الإسرائيلية كل مقومات الكرامة، كما فقدوا كل مقومات القوامة.

يقول الياهو عيني أحد سكان معبرة بلاص :

«إن الأموال لن تحل كل المشاكل، فأزماتنا في المعبرة مضاعفة، يبدو لي أنه منذ النفي البابلي لم تواجه الطائفة اليهودية العراقية ضائقة كتلك التي تواجهها في هذه الأيام. لقد امتهنت هذه الطائفة العتيقة، وتشتت في هذه البؤر المسماة بالمعابر، حتى هذا الاسم الذي وضعوه لها اسم مأساوي كمصيرنا»(٤٠).

«يقولون هناك قدر وهذا على ما يبدو قدرنا . لقد امتهنت كرامتنا، وتداخلت الأشياء، وكما يقولون: اختلط الحابل بالنابل، كل شيء امحى من قلوب الناس الحسب والنسب، اسم العائلة، الوضع الاجتماعي، كل شيء. فالأخلاق لم تعد أخلاق الآباء، والمرأة لم تعد هي المرأة، والابن غير الابن، والأب غير الأب . . . ماذا أقول؟ لقد انقلبت الأمور رأساً على عقب»(٤١).

«في العراق كان كل واحد يعرف قدره ومكانته في المجتمع - واصل عيني حديثه - في لجان الطائفة مثلاً من كان ينضم إليها؟ أناس محترمون، رجال دين، تجار أثرياء، أصحاب الأراضي، كبار الموظفين اليهود في الدولة، باختصار، رجال لكل كلمة تخرج من أفواههم وزن. . .»(٤٢).

أما أبو نعمان أحد سكان معبرة بلاص فيخاطب ابنه قائلاً :

«لقد أفسدتم علينا حياتنا في العراق حيث عشنا في هدوء. سادة على أنفسنا، حتى جاءت مصيبة فلسطين وقلتم فلنسافر. فلنقتلع كل شيء. . . منذ أن جئنا إلى هذه المعابر والمصائب تتوالى علينا. . . .»(٤٣).

«لقد ألقى بنا من الدرجات العلا إلى الدرك الأسفل. من حياة السادة إلى حياة سكان الصحراء، من حياة الأثرياء إلى حياة العبيد الذين يعيشون على الإحسان. . .»(٤٤).

وتصور لنا قصة ميخائيل وأخيه بلاص جانباً آخر من حياة اليهودي العراقي في تلك المرحلة، حيث حدد هذا الجانب كثيراً من ملامح تلك الصورة التي رسمها أمثال هذين الكاتبين لليهودي العراقي في الأدب العبري.

أما هذا الجانب فيرتبط بالوضع الاقتصادي لسكان المعابر منذ أن وطئت أقدامهم تلك الأرض الجديدة الغريبة عليهم.

فلقد وضعت الهجرة اليهودية نهاية للأعمال والمهن التي مارسها هؤلاء اليهود في العراق، ولم تقدم لهم البديل المناسب لتوفير الحد الأدنى من متطلبات الحياة.

فالبعض حظي بأعمال موسمية مؤقتة، والبعض الآخر كان عليه أن ينسلخ عن مهنته السابقة ليمارس أعمالاً جديدة لا تتفق وخبراته وإمكاناته، كما كان على البعض أن يرتضي الانضمام إلى قافلة العاطلين لسبب أو لآخر.

إن مشكلة فقدان العمل، أو عدم التكيف مع الواقع الجديد قد أدت إلى مشاكل عديدة انعكست آثارها على العلاقات الأسرية للمهاجرين، فانزلق الشباب إلى مهاوي الرذيلة، وخرجت المرأة للعمل. بل إلى أدنى الأعمال منزلة كالخدمة في المنازل، وفقد الأب - مصدر القوة والسلطة في الأسرة اليهودية العراقية - احترامه وهيبته، كما وقفت اللغة العبرية التي كانت شرطاً لتولي بعض الأعمال عائقاً أمام الكثيرين.

وتجسد مأساة البطالة في رواية أكواخ وأحلام لسامي ميخائيل أسرة ذلك الصبي شمعون[٤٥] إنه ذهب إلى خارج المعبرة ليستجدي العمل:

«أنا أبحث عن عمل يا سيدي، أنا أطلب. مستعد للعمل لديك... لن أساومك، سأقبل أي أجر تعطيه لي.»

ولمَ يعمل مثل هذا الفتى الصغير؟

«نحن أسرة كبيرة ولا عائل لنا».

والسلطات تحظر عمل سكان المعابر دون إذن منها:

«لكن في مكتب العمل لا يمنحون أي فرصة عمل لأنه أكبر من السن المقررة وهم يبعدونني لأني أصغر من السن المقررة».

وتلك هي المعضلة!!

غير مسموح للأب بالعمل، وكذلك غير مسموح للابن. فمن أين يرتزقون وكيف يحيون؟!

وما يُقال عن أبي شمعون عند ميخائيل، يُقال كذلك عن والد ثميان صبحا عند بلاص:

«أنا أجلس مع الكبار إذ ليس هناك عمل: أنا أعمل في البيت»[٤٦].

حتى هؤلاء الذين مارسوا بعض المهن الحرة، فقد أرزاقهم لحالة الفقر العامة التي سادت المعبرة. يقول: «ماثير الحلاق»:

«يا أبو صباح. ألا تخبرني ما الأمر؟ ليس لدى الناس نقود، إنهم لا يأتون للحلاقة، وليس من أعمال أخرى.»[٤٧]

وأمام هذه الظروف القاسية، خرجت النساء للعمل، وودع الأطفال طفولتهم من أجل الحصول على مورد رزق للأسرة كلها.

فقد اضطرت «نعيمة» زوجة «رؤوبين» في رواية «متساوون ومتساوون أكثر» للعمل بعد أن فشل زوجها في العثور على وظيفة، بعد أن كان رجلاً موسراً في العراق.[٤٨]

أما عند بلاص، فقد خرج الأطفال إلى العمل وسط استهجان أصحاب القلوب الرحيمة. تقول زوج سليمان أبو صباح لجاراتها:

«إنهم رجال ليس في قلوبهم رحمة... بنت عمرها عشر سنوات يضربونها ويريدون منها أن تخرج للعمل، وهذه البائسة تبكي وترتعد تحت المطر. أين تذهب للعمل؟ هم يقولون لدينا ثمانية أطفال والرجل لا يعمل»[٤٩].

كما اضطرت أخت شمعون لأن تخدم في البيوت حيث جلس أخوها وأبوها في صفوف العاطلين:

«أبوه كان عاطلاً، وأخته الكبرى تخدم في بيوت الأغراب بالمدينة»[٥٠].

ويرسم لنا شمعون بلاص العديد من الصور الدرامية لأحوال العاطلين في المعابر الذين يحلمون بيوم عمل واحد يلطف قليلاً من آلام الجوع التي تعتصر أمعاءهم وأمعاء نسائهم وأطفالهم[٥١].

كما ينقل لنا سامي ميخائيل مواقف مفزعة لما سببه الجوع لرجال هذه الطائفة ونسائها وأطفالها، وكيف كان الجوع دافعاً للبعض كي يسرقوا وينهبوا:

«ذات يوم أقمت أنا وبعض الأصدقاء خيمة بالقرب من البساتين، في هرتسليا، بحثنا عن عمل. . في الحقيقة، كنا جائعين تماماً. في إحدى الليالي سرقنا دجاجاً، فقفز علينا كلب الحراسة، لكننا أرديناه قتيلاً. . . بعد ذلك أكلنا بيضاً حتى شبعنا»[٥٢].

بل لقد دفع الجوع «عيودي» لأن يسرق طعام الكلب الهزيل كي يسد به رمقه، بعد أن عجز عن إيجاد البديل.[٥٣]

وقد كان لشكل الحياة في هذه المعابر تأثير أخلاقي سلبي للغاية على تلك الأسر المهاجرة، أبناء وزوجات ورجالاً. فلقد انفرط عقد الأسرة اليهودية العربية التي تمسكت في العراق بما عهدته من أخلاق وعادات طيبة أرساها المجتمع الإسلامي ووجد جميع المستظلين بمظلته راحتهم وسعادتهم في العض عليها بالنواجذ.

فلقد تخلت المرأة عن مهمتها الرئيسية المتمثلة في رعاية الأسرة عندما خرجت ـ مضطرة ـ للعمل، بعد أن وجدت زوجها وأبناءها في صفوف العاطلين، بل وكان عليها أن تسوق الأكاذيب كي تستمر في عملها[٥٤].

أما الأب، الأسطورة، فقد انتهى دوره في المعبرة، ويصور لنا الحوار بين عيودي وبعض شباب المعبرة ما وصل إليه الآباء في الأرض الجديدة:

«في العراق، كنتم أبناء أناس طيبين، قرأتم الكتب وارتديتم الملابس الجديدة في أيام السبت. هنا، أنتم مثلنا جميعاً. أبوكم لن يهتم بكم، لقد حطموه هنا في المعبرة، أعطوه فأساً في يده وطلبوا منه أن يقتلع الحشائش. كان إله هناك، وهو هنا سقط متاع، تصرخ فيه النساء، وتتحرش به البنات»[٥٥].

«في عالم المعبرة حيث تهاوت سلطة الأب، وانهارت العلاقات الأسرية، . . . . هل يستطيع أطفال مثل أريه أن يصمدوا مثله؟»[٥٦].

ولم يكن أمام الشباب العاطل إلا أن يلقي بكل قيمة أرضاً، ويمد يده ليسرق ممتلكات الآخرين من أجل أن يعيش[٥٧]، بل لا مانع لديه من سرقة طعام الكلب الهزيل ليسد به رمقه[٥٨].

أما الفتيات فكان تأثير الحياة الإسرائيلية الجديدة عليهن قاسياً. فتحت ضعف رقابة الأم العاملة، وانكسار الأب نفسياً وفقدانه لسيطرته وسلطاته على الأسرة، انحرف بعضهن إلى الرذيلة.

وتجسد قصة «مادلين» في رواية سامي ميخائيل «متساوون ومتساوون أكثر» صورة بشعة لذلك الانحلال الأخلاقي الذي نتج عن معطيات الحياة في المعابر.

فمنذ وصول «مادلين» إلى المعبرة ولسانها يقطر ألفاظاً نابية قذرة لم يعهدها السامعون من قبل.[٥٩]

ولم يقتصر الأمر عند ذلك، وإنما شقت «مادلين» لها سبيلاً في طريق البغاء المظلم:

«كان ذلك مساء أحد أيام الخريف، عندما انتظرتني مادلين على الطريق بجوار محطة الحافلات. وتحت الضوء الخافت لاحظت هذا الماكياج الصارخ على وجهها، كما أبرز فستانها الرقيق كل مفاتن جسدها . . . . .»

ـ ما الأمر؟

ـ هيا بنا. سنسافر إلى يافا.

ـ ضحكت . . . هل أمسكت بأحد؟! هل وجدت أحداً جيوبه مملوءة كي نسافر معه إلى يافا . . . آه؟ ماذا بك يا مادلين؟ . . . .

ـ هيا . . نظرت إليّ وهي تصك أسنانها . . . سنعود من هناك بالمال . .

ولما لم أرد، واصلت: لا تقلق. معي أجرة السفر لكلينا.

ـ أنت تنوين . . . لم أجرؤ على تفصيل الكلام، ولكن فهمت. لقد قررت مادلين أن تحقق ما تعلمته على أرض الواقع، وكان لي دور القواد. ماذا حدث . . . لقد كنت بلا عمل، ويبدو أنها قد اختارت الوقت المناسب. لقد كنا نعيش في كوخنا في حالة من الجوع. والمال هو المال. ولكني خفت من هذا المال.

ـ سأذهب إلى البيت.

ـ لا تكن ابن زانية. صاحت في عصبية. وفجأة هدأ صوتها مستعطفاً: ديفيد. . تعال معي، ساعدني . . .

وحسم اليأس الواضح في صوتها الأمر، وفي نفس اللحظة تقريباً وصلت الحافلة. جذبتني خلفها بيدها.

وبعد تلك الرحلة الصامتة، واصلنا السير على أقدامنا حتى وصلنا إلى الميدان. كلانا مذهول من تلك الأضواء الباهرة، عظامنا ترتعد خوفاً . . . مشينا وأيدينا متشابكة بقوة. كل ظل يمر إلى جوارنا يرعبنا، . . . . وظهر أحد الرجال من داخل إحدى الخمارات.

ـ أشارت إليه مادلين قائلة: اذهب إليه.

ـ ماذا أقول له؟ اصطكت أسناني بفمي.

ـ أخبره أن هناك فتاة . . . . . . (٦٠)

وبقية الحادثة مفهومة، وإنما سقنا مقدماتها هنا لتصوير ما وصل إليه حال الشباب، ذكوراً وإناثاً تحت وطأة الجوع والحاجة وانعدام الرقابة ووجود الجو المناسب، والبيئة الصالحة لنمو كل فساد، وانتشار كل رذيلة.

وإلى جانب تلك الأوضاع المتردية التي خلفتها الظروف الاقتصادية في المعابر، تبرز ظواهر أخرى من نوع آخر، تتعلق بنظرة الإسرائيلي تجاه هؤلاء اليهود العرب الذين قدموا إلى إسرائيل، وبمشاعر وأحاسيس هؤلاء

المهاجرين، ثم بالعلاقات بين الأشكناز والشرقيين.

ولهذه الظواهر أهمية بالغة، إذ تشكل حجر الزاوية في حياة يهود العراق بعد استقرارهم في الوطن الجديد.

وأول ما يطالعنا في إطار العلاقات الإنسانية بين يهود الغرب والشرق هو تلك النظرة الغريبة والساخرة من الأشكناز ليهود العراق.

وقد أدرك العراقيون ذلك منذ الوهلة الأولى، يقول أحدهم:

«إننا نجعل أنفسنا مثاراً للسخرية. الأيديش* يسخرون منا. العراقيون بدائيون، هكذا يقولون عنا، كل واحد يمسك أخاه من عنقه. لماذا نسمح لهم بفتح أفواههم تجاه الآخرين؟ كل واحد منهم لا يساوي فردة حذاء قديمة في بلادنا، جاء إلى هنا وجعل نفسه سيداً علينا...»[٦١]

ويقول في موضع آخر:

«أولئك اليديش الذين يحتقروننا»[٦٢].

ويبدو أن هذه النظرة الاشكنازية المتعالية لم تكن خاصة بمعبرة دون أخرى وإنما هي أسلوب عام في تعامل الاشكناز أو اليديش، مع العراقيين.

ففي معبرة سامي ميخائيل، وعندما ذهب شمعون إلى مساكن هؤلاء الأشكناز، تطلعت إليه سيدة البيت قائلة:

«أنت من المعبرة... أليس كذلك؟»

نعم. أجاب شمعون بصوت هامس.

في عيني هذه السيدة، لم يكن سكان المعبرة سوى جمهور من اللاجئين غير المتحضرين، والذين من الأفضل الابتعاد عنهم»[٦٣].

حتى عندما يقوم الشرقي بعمل جليل، ويعيد شيئاً سرق من منزل أحد هؤلاء الأشكناز، فإنه لا ينتظر منهم جزاء ولا شكوراً:

«لقد علمته الحياة في المعبرة، أن أصحاب السجادة (المسروقة) لن يستقبلوه بالترحاب، ولن يشكروه..»[٦٤]

وعدم الاحترام لليهودي الشرقي من قبل الأشكنازي هو أمر معتاد حتى ولو كان بين الجانبين عمل مشترك[٦٥] واليهودي الشرقي في نظر الأشكنازي محل شك دائم، فهو متهم حتى تثبت براءته[٦٦]

ويعتقد الأشكناز أن اليهودي الشرقي قد جلب معه الكذب من بلاد العرب، يقول جولد نبرج لليهود العراقي:

---

* يطلق يهود العراق هذا الاسم الخاص باللغة التي يتكلمها اليهود القادمون من بعض دول أوربا على الاشكناز أنفسهم.

«لقد تركت للأبد بلاد العرب. هنا لا تستطيع أن تعيش على الكذب...»[٦٧].

وانتماء اليهودي للشرق، ولبلاد العرب على وجه الخصوص هو ترجمة للتخلف في نظر الأشكناز. يقول دهول:

«اجتاحتني اليوم فجأة رغبة في الدخول إلى أحد محلات الكتب، لكي اتصفح ما بها، إلا أن صاحب المحل أوصده دوني بذراعيه، وسأل بصوت به نبرة تهديد وخوف عما أريد. لقد رأيت في عينيه أنه واثق من أنني لم أمسك كتاباً بيدي ذات يوم»[٦٨].

وهو نفس الاعتقاد الذي أعربت عنه أسرة اشكنازية في حديثها مع شمعون عندما أخبرهم بأن له أخاً يتعلم في إحدى المدارس فقالوا مندهشين: «ألك أخ يدرس في المدرسة؟!»[٦٩].

إن الاعتقاد الاشكنازي بجهل وتخلف اليهودي الشرقي، ومحاولة إيهام هؤلاء المهاجرين بعدم صلاحيتهم للعلم والتعلم، إنما يأتي في محاولة من هؤلاء الأشكناز لتوظيف الشرقيين في مهام معينة.

فالقائد والزعيم الديمقراطي الاشكنازي يندهش ويتعجب عندما يلتقي بيهودي شرقي يحمل شهادة جامعية، ويسعى لمزيد من العلم، ويصدمه بقوله: «عام... مدير حسابات... ومن يقوم بالعمل حقاً؟

مثل ماذا؟

آه... مثل.... الزراعة، المستوطنات الجديدة، الأيدي العاملة في الصناعة»[٧٠]

ولقد زرع هذا الشعور الأشكنازي المتضخم تجاه الشرقيين كثيراً من المظاهر السلبية الأخرى في واقع الحياة.

فالشرقيون وباء ينبغي الابتعاد عنهم، وعدم اقتراب الأبناء منهم[٧١]، وقد استطاع سامي ميخائيل أن يرسم لنا مشهداً رائعاً يجسد هذا الإحساس والشعور الممزوج بالاحتقار لأبناء المعابر، وذلك عندما استطاع «شمعون» أن يروض ذلك البغل الجامح حيث:

«جاءت البنات الثلاث لرؤية ذلك المخلوق الغريب القادم من المعبرة، هذا المكان الذي كثيراً ما سمعن عنه ولم يرونه. كن يعتقدن أنهن سوف يرين شخصاً حافي القدمين، يرتدي أسمالاً بالية، خفيف العقل. لقد حذرتهن أمهاتهن من الاقتراب إلى مثل هذا الكائن، الذي لايمكن معرفة ما قد يفعله، وكان هذا في حد ذاته سبباً كافياً لإثارة فضولهن كي يقتربن منه»[٧٢].

ولم تكن نظرة اليهود العراقيين للأشكناز بأفضل من نظرة الأشكناز إليهم. فالإحساس السائد بين العراقيين أن هؤلاء أغراب.

«لقد كنا هناك شعباً آخر، ونحن هنا طائفة أخرى. هناك ساد علينا جوييم*، وهنا يحكمنا يهود كالجوييم»[٧٣]

* لفظة جوى في العبرية تعني الجيفة، وتطلق على الكافر والغريب وكل من هو غير يهودي.

كما لا ينتظر اليهودي الشرقي من المرأة الاشكنازية أن تلتزم بيتها لتراعي أمور أسرتها:

«عندما يتزوجون من أشكنازية، فلا يمكن لهم أن يجدوها دائماً مستقرة في البيت». [٧٤]

وفي هذا الاعتقاد ترجمة غير مباشرة لوجهة نظر الشرقي تجاه النساء الأشكنازيات، وهي - على نحو ما تفهم من العبارة - وجهة نظر سلبية. وللكراهية المتعمقة في نفس اليهودي الشرقي تجاه الأشكنازي أسباب، يقول ديفيد اليهودي العراقي:

«لقد كانت كراهيتي لتسبورة شيئاً غريزياً، واليوم فقط، أستطيع أن أحدد سبب ذلك. بخلاف الفروق الحضارية واللغوية والثقافية، شعرت منذ الوهلة الأولى بموقفها تجاه سائر أهالي المعبرة. إن مهمة موظفة الصحة التي تقوم بها ليست إلا تعبير خارجي عما يحدث بداخلها. لقد كانت تؤمن بأنه لا ينبغي فقط تنظيف وتطهير دورات المياه والحمامات الخاصة بنا، وإنما كان على هؤلاء المسئولين أيضاً مهمة تطهيرنا وتنظيفنا نحن بصورة أساسية». [٧٥]

ويعكس الأدب العبري المعاصر صورة صارخة من الصور المزرية التي تفند ادعاءات الساسة الصهاينة الزاعمين بديمقراطية دولتهم، تلك هي صورة التفرقة العنصرية، والتي تجلت في تقسيم سكان «إسرائيل» إلى نوعين - وربما أكثر من نوعين - من المواطنين. أولهما يتمتع بالخدمات الإنسانية والحياة المرفهة، والثاني محروم من أبسط الحقوق، ويفتك الجوع والجهل والمرض به.

أما الأولون فهم الأشكناز ثم يهود فلسطين، وأما الآخرون فهم هؤلاء اليهود الشرقيون بعامة، والعرب منهم على وجه الخصوص.

ولقد جسدت كتابات يهود العراق بعض أبعاد هذه المأساة التي ذاقوا ويلاتها، وتجرعوا مرارتها منذ اللحظات الأولى لهم على «أرض الميعاد»، لا لعيب فيهم، أو خطأ منهم، ولكن لأنهم ينتمون إلى ذلك العالم العربي الذي يمثل «عقدة» محكمة في نفوس سائر يهود العالم. فأي ذنب جناه هذا اليهودي العربي، وقد خُلِقَ أسود البشرة، لا يشبه أولئك الأسياد من الأشكناز:

«ليس من المحبب أن تكون أسود في إسرائيل» [٧٦]

فالعبارة السابقة على إيجازها، تعكس الكثير من النتائج التي يمكن أن تتوقعها لإنسان، شاءت الأقدار أن يكون أسود البشرة.

والشرقي، يدرك بحساسيته ماذا تعني كلمة «أسود» عندما تخرج من أفواه الأشكناز، فهي تحمل من المعاني ما لا تحمله نفس الكلمة لو خرجت من أفواه أبناء جلدته، يقول ديفيد:

«أنا لا أرد على سباب اليهودي الشرقي لي كردي على ما يخرج من أفواه الأشكناز. فالأسود لا يشعر بإهانة ممن هو على شاكلته إذا ما سماه هذا بالأسود...» [٧٧].

لقد أدرك العراقيون منذ وصولهم إلى إسرائيل أنهم قد صُنِّفوا في مرتبة أقل من غيرهم، وهذا ما عبر عنه شاؤول بقوله:

«اعتقدنا أننا سنعود، كمن يعود إلى بيته. يهود أبناء يهود. شعب واحد. ولكن هناك من يقسم الجميع

هنا إلى شعبين. أتذكر؟ في العراق ضايقونا، ولكننا لم نكن بأقل منهم! هنا لا يطاردون اليهود، الحمد لله ـ ولكن قبل أن نجيء ـ كانوا قد حددوا لنا وضعاً آخر، طبقة من الدرجة الثانية. . . . .»(٧٨)

ولم يكن وراء هذا الاعتقاد ثمة مبالغة «شرقية»، لأن الواقع يؤكد ذلك التقسيم، وحياة المعابر تجسد هذه التفرقة.

«إنها اليد الخفية التي شعر بها أبي منذ اليوم الأول، القوة غير المرئية وغير المعروفة التي فصلت بين المتساوين، وبين المتساوين أكثر. هذه اليد، عادت وظهرت ساعة أن وقفنا متوترين أمام ذلك الكوخ الأخضر التابع لمكتب العمل في المعبرة. لقد وقف المهاجرون من بولندا والمجر في صفوف متماسكة بعيدين ومعزولين عن الباقين، أصحاب الوجوه السمراء، ومن خلف الشباك الحديدي، داخل الكوخ، جلس الموظف، أشكنازي طبعاً. . . .»(٧٩)

لقد جسدت رواية «المعبرة» لشمعون بلاص التطبيق الفعلي لسياسة التفرقة العنصرية من جانب المسئولين وذلك في صورة التفاوت البائن في مجال الخدمات.

ففي الوقت الذي يعيش فيه اليهود الشرقيون في شبه إظلام تام، تنعم حظائر الدجاج الاشكنازي بالكهرباء.

«كل شيء من أجل اليديش. كل شيء، كل الدولة من أجلهم، حتى دجاجهم يعيش أفضل منا.»(٨٠)

المحور الثاني: اليهودي العراقي في المجتمع الإسرائيلي

لم تفلح سنوات الحياة داخل المجتمع الإسرائيلي في تغيير الكثير من جوانب الشخصية اليهودية العراقية.

ولعل أول ما يطالعنا بعد «الاستقرار» في هذا الكيان الجديد، هو استقرار واستمرار الأوضاع على ما كانت عليه، فقد فشل «المشروع الصهيوني» في تحقيق الاندماج الطائفي، بل لقد زادت حدة «الفجوة الطائفية»، وانتشرت أعراض ذلك المرض العضال، ولم تفلح «حالة الحرب الدائمة» مع العرب، والتي يسعى القادة الإسرائيليون للإبقاء عليها للتخفيف من حدة الصراع الطائفي، لم تفلح في استئصال، أو حتى تهدئة هذا الصراع على الإطلاق.

لقد أدرك «شاؤول» وهو الذي سبق أسرته بالهجرة من العراق أنه قد يحقق المساواة بينه وبين الآخرين من اليهود إذا ما استطاع أن يظفر بعمل. يقول لوالده:

«أتفهم يا أبا شاؤول، لا يهمني الأجر، العمل فقط . . . وبيت لنا. المهم لشعبي أن يكون أفراده على قدم المساواة. أن يسير برأس مرفوعة. آه! هل تعلم ماذا يعني أن تعيش في حرية. . . تتمتع بكل الحقوق. . .»(٨١).

ولقد كانت سياسة الأشكناز منذ الوهلة الأولى تعتمد على «عدم الاندماج» مع السفارد. مادياً ومعنوياً.

«فبصورة خفية غير محسوسة تقريباً، يتسلل البولنديون والرومانيون والمجريون من المعبرة، ويبدون أن نشعر كيف، وعلى أي نحو، ومتى تتحول مدينة الفقراء إلى كتلة من السود؟»[٨٢]

هكذا لم يطق الأشكناز مجاورة السفاراد، ففروا من المعبرة كما يُفَرّ من الجمل الأجرب.

حتى في تلك الفترة القصيرة التي اضطر الأشكناز للمعيشة في معابر الشرقيين، سعى الآباء إلى غرس وتعميق جذور العنصرية في نفوس الأبناء. يقول ديفيد:

«منذ أن جئنا إلى المعبرة وقد غرست تسبورة في قلب ابنتها شعوراً بالتفوق الطائفي»[٨٣]

ويضيف في موضع آخر:

«لقد عشنا في بلد يحكمه عنصر متعالٍ»[٨٤]

وعندما تتملك قوة الحب من النفوس رغم أنف «الطائفية»، فالأحياء لا ينسون على الإطلاق حقيقة أوضاعهم.

يقول ديفيد لمرجليت:

«لو كان جلد وجهي أبيض مثلك لاستطعت حينئذ أن أطرق بابكم، ولدعتني أمك إلى الداخل وأعدت لي كوباً من الشاي»[٨٥].

لقد ذاق «ديفيد» مرارة الطائفية في إسرائيل، وكان ـ على الرغم من صغره ـ يدرك ما لا يدركه أخوه الأكبر شاؤول، الذي حاول أن يتفوق ـ بدافع طائفي أيضاً ـ ليثبت للآخرين أنه ليس بأقل منهم.

يقول ديفيد لشاؤول:

«انظر قليلاً إلى المدارس المتوسطة، وإلى الجامعات على وجه الخصوص، كم من أبناء الطوائف الشرقية ستجد بها؟ ونحن أكثرية في البلاد، التفرقة قائمة في كل مجال.»[٨٦].

ولقد اعتقد أصحاب الفكر الصهيوني، قادة وزعماء إسرائيل، أن مشروع الكيبوتس يمكن أن يحل تلك المشكلة، إلا أن المشكلة ظلت باقية: «في الكيبوتس، الكل متساوون، ولكن... يوجد (لكن) هناك أيضاً». [٨٧]

«هناك (في الكيبوتس) أيضاً السود، وهم مواطنون من الدرجة الثانية، كانوا يتابعونني كل الوقت، كما لو كنت لغماً موقوتاً أو قنبلة من الروائح الكريهة»[٨٨]

واعتقدوا أيضاً ـ كما أشرت آنفاً ـ أن الحرب، ستقضي على تلك المشكلة وتستأصل شأفتها، لكن ديفيد، اليهودي الشرقي، يسجل لنا فشل هذه الفكرة برمتها حين يصف لنا مشاعره قائلاً:

«نحن الآن نرتدي جميعاً نفس الملابس، ويعفر أجسامنا نفس التراب، كبار القادة وصغار الجنود..... البيض والسود، هناك قوة عليا محت بصورة خفية ذلك الخط الفاصل بيننا.....

لكنهم يضللونني... لم أخرج لهذه الحرب كيهودي، ولا كإسرائيلي، وإنما كسفارادي (أسود)، وإنما

عدت منها حياً، سأعود إلى وضعي السابق، حيث محفور على جبهتي أصلي ولون جلدي وعلامة طائفتي. . . .»

ولم يكن الحديث عن «التفرقة» يختفي حتى في لحظات الحرب. فطاقم الدبابة الإسرائيلية والذي يضم الاشكنازي «يورام» القائد، والجندي الشرقي اليمني، والعراقي، يتحاور ويتخيل أن يصل عدد اليهود في البلاد إلى ثلاثة ملايين، ويتخيلون كيف سيتم استقبال ذلك اليهودي الذي سيكمل هذه الملايين الثلاثة، حيث ستتسابق الهيئات والمؤسسات في تكريمه والاحتفال به.

«. . . تخيل لو تم ذلك. أي حظ لهذا المهاجر الذي سيكمل الملايين الثلاثة. شركة «امكور» سترسل له ثلاجة مجاناً، و «رسكو» ستعطيه شقة. . . . . . و «أجاد» ستمنحه تذكرة سفر مجاناً طيلة حياته. . . . ستظهر صورته في الصحف والتليفزيون، ويتحدثون عنه في الراديو. . . . . .

وستسمع عن خيبة الأمل الكبرى التي ستلحق بهؤلاء الاشكناز إذا ما اتضح أن هذا المهاجر كان يمنياً. . . . أو مغربياً. . . لعلك تتخيل مدى هذه الخيبة. . . .»

ويقول آخر معلقاً:

«أعرف ماذا سيفعلون. سيخفون هذا الأسود المكروه وراء الأستار، وسيجدون على الفور أحد هؤلاء الملاعين المهاجرين من أوربا أو ما أشبه ذلك، عندها فقط سيعطون إشارة البدء للجوقة الموسيقية كي تبدأ عزف ألحانها»(٨٩).

ومع هذا فاليهود الشرقيون يدركون أنهم هم الباقون على هذه الأرض، إذ لا موطن آخر لهم:

«فعندما يدمر كل شيء في البلاد، فلنسمع إذن من سيستخرج جوازات السفر، ومن سيهرب إلى خارج البلاد؟ اليمنيون؟ المغاربة؟ العراقيون؟ لا. سيغترب الأشكناز، ويبقى السفارداد. ليس لهم من مكان يهربون إليه». (٩٠)

وتظل مشكلة «التفرقة الطائفية» قائمة في المجتمع الإسرائيلي بعد عشرات الأعوام من «التعايش الظاهري» بين يهود الشرق والغرب حيث نجد لها انعكاساً في الأدب العبري المعاصر في أواخر الثمانينات وهو ما عرضته لنا رواية «الوارث»لشمعون بلاص، حيث يقول «دالي» أحد أبطالها:

«أن يكون اليهودي اشكنازياً فماذا في ذلك من شرف كبير؟ إن الشرف البالغ هو أن تسير في طريق الرواد الأوائل، وقد كانوا من الأشكناز. . . . يجب أن نصلح ما أفسده الأشكناز، لقد تورطوا في النظريات، وخلقوا لأنفسهم ذلك النوع من الجيشو الذي سيطروا وحكموا فيه، بينما دفعوا بالسفاراد جانباً. هذا الأمر يجب أن ينتهي. نحن سنفعل أحسن مما فعلوا هم. نحن نعرف العرب. لسنا بغرباء، ثم إننا ليس لدينا آراء مسبقة. لن نعامل العرب كأناس أدنى منا كما تعامل الأشكناز تجاههم وتجاهنا. هذا فرق كبير. إن الاشكناز يكرهون العرب ويكرهون اليهود الشرقيين أكثر. يريدون أن يسودوا. لن نسمح لهم، لقد مضى عهدهم. نحن مجددو الصهيونية. . . فاليهودي الشرقي رجل عملي. . . والصهيونية عملية أولاً وقبل كل شيء. . . ستكون صهيونيتنا صهيونية إسرائيلية محلية وليست بصهيونية تنبث من منفى اشكنازي». (٩١)

ويتضح من الفقرة السابقة استمرارية «الهوة الطائفية» وتطورها. فلم تعد القضية ممثلة في فرصة عمل أو

مسكن يحظى به جانب دون آخر، وإنما تطورت لتصبح الهوة فكرية وعاطفية.

فالكراهية والتعالي من قبل الأشكناز تجاه السفاراد هي أمور مازالت قائمة.

والسفاراد يتطلعون إلى الحكم وزحزحة الأشكناز كي يحلوا محلهم، إذ يرون في أنفسهم عنصراً أقدر وأكفأ لحل الصراع القائم مع العرب.

ويتضح لنا أيضاً أن السفاراد قد بدأوا يستوعبون الفكرة الصهيونية ويسعون لصبغها بالطابع الشرقي الذي يتلاءم وطبيعة المنطقة التي يعيشون فيها، ويكون أكثر قدرة على التفاعل بانسجام مع آليات الصراع في المنطقة.

ومع أن رواية «الوارث» قد ألقت ظلالاً على الفجوة القائمة بين «الأشكناز والسفاراد» إلا أنها أيضاً قد كشفت عن سلبية الشخصية اليهودية السفارادية. يقول دالي:

«كان الأشكناز دائماً على رأس القائمة. هم الذين قادوا، هم الذين حكموا، وهم الذين خططوا، واليوم أيضاً الحاخام ليفنجر وجوش أمونيم والحاخام كهانا، هؤلاء يصنعون تاريخاً. هم يقودون ويدفعون للأمام. من عمل الحركة الصهيونية وبنى البلاد؟ السفاراد؟ مثل هذه الحركة لا يمكن أن تقوم بين يهود الشرق.»[92]

ويكشف لنا «دالي» مزيداً من جوانب صورة اليهودي الشرقي بعد قرابة نصف قرن من الحياة في إسرائيل فيقول:

«لقد قام جيل جديد، ليس كجيل الآباء... جيل يؤمن بقوته، ويعرف أن هنا المكان الملائم له، وهنا يجب أن يثبت ذاته، وإنما أقول إن هذا الجيل قد تعلم من الأشكناز. تعلم أساليبهم، ولذلك فهو يستطيع أن يتعامل معهم وأن ينتصر. إن الجيل الجديد من الشرقيين تحرر من شيئين: التباكي والتبعية، وهما اللذان ميزا جيل الآباء، ثم التعقيدات والتردد وهما اللذان ميزا الأشكناز، وسيسود هذا الجيل البلاد.»[93]

وتبدو ملامح «طراز جديد» من اليهودي الشرقي، تمثله شخصية دالي، التي تمثل ـ بلا شك ـ قطاعاً لا يمكن تجاهله بين اليهود الشرقيين في إسرائيل، وقد استفاد هذا «الطراز» من أخطاء الفريقين ـ الأشكنازي والسفارادي ـ على السواء، لكن الفقرة السابقة تشير في نفس الوقت إلى استمرارية الصراع القائم بين الطائفتين، وهو ما عبرت عنه رغبة «دالي» اليهودي الشرقي وتطلعه «للانتصار» على الأشكناز.

وتحاول شخصية «اليهودي الشرقي» أن تجد لها مكاناً وأن تحدد لها دوراً على الساحة، وذلك من خلال سياسة واضحة يعرفها «دالي» بوضوح حيث يقول:

«اليهودي المؤمن ليس عليه فقط أن يتعلم ويصلي.. إنما عليه أن يؤمن أننا شعب الله.... عدنا لنبني الأرض التي وعدنا إياها. لتلاميذ الحاخامات كل الاحترام، ولكن ليس من الممكن أن يتحول كل شعب إسرائيل إلى تلاميذ حاخامات. من يدافع عن البلاد؟ من يعمل؟ من يبني؟ هل تريدون إعادتنا إلى المنفى؟ في أرضنا نعود إلى المنفى؟ هذا خطير.. إن اليهودي الكامل هو اليهودي المؤمن، هو يهودي سليم في نفسه، وسليم في جسده. الجسد هام. المزارع، العامل، الجندي، الموظف، يجب عليهم جميعاً أن يكونوا أصحاء، أقوياء، وفي ساعة الصلاة يتوقف الجميع عن العمل لأداء الصلاة....»[94].

ومما لا شك فيه، أن صورة اليهودي الشرقي التي تجسدها العبارة السابقة، هي صورة متطورة للغاية عن ذلك النمط الذي عرضت له في المرحلة الانتقالية، فهو يردد هنا أفكاراً لم يسبق له أن رددها، وتعكس بوضوح تأثير التيارات الفكرية المحيطة به كحركة جوش امونيم وغيرها[٩٥].

وتعكس الكتابات العبرية المعاصرة جانباً آخر من جوانب صورة اليهودي الشرقي في المجتمع الإسرائيلي، وذلك من خلال الصفات والنعوت السيئة التي لصقت به، والتي كان مبعثها تلك الكراهية الكامنة في نفوس الأشكناز من ناحية، وتلك الأفكار الخاطئة المتمكنة من عقولهم من ناحية أخرى.

فاليهودي الشرقي إنسان كسول. يقول «الياهو حيني» أحد المهاجرين العراقيين: «عندما عدت من تل أبيب اليوم، قابلت مدير المعبرة وقلت له: إلى متى تقسون علينا وكأننا أصبحنا عبيدكم؟ فقال لي: أنتم لستم كما ينبغي. أنتم تجلسون في المقهى تنتظرون من يأتي لينقذكم»[٩٦].

وقد أدرك اليهودي الشرقي هذا المفهوم الأشكنازي المتمكن في نفوسهم وعقولهم. يقول «حاييم لعد»:

«اليديش يسخرون منا، يقولون أننا وحوش، كسالى»[٩٧].

أما في رواية «الوارث» فيتكرر نفس المفهوم.

«فاليهود الشرقيون يعرفون الكلام فقط. يشعلون البخور ويبكون. وهم في هذا لا يختلفون عن العرب»[٩٨].

إن اليهودي الشرقي في نظر الأشكنازي غير قادر على الإبداع والابتكار، ومن ثم فهو خطر على المجتمع:

«إن مشكلة الشرقيين أنهم يعرفون التقليد فقط. ليس لديهم إبداع خاص بهم، ومن ثم فإنهم يبدون عقتقرين لكنهم خطرون، مثل الفرفرينا في الجسد»[٩٩].

وهذه الفكرة لا تختلف كثيراً عن فكرة مدير المعبرة منذ مايقرب من أربعين عاماً، عندما خاطب أبناء الطائفة العراقية قائلاً:

«أنتم أناس سذج، لا تعرفون كيفية إدارة أموركم، ليس لديكم فكرة عن الحياة الديمقراطية، تعرفون فقط الطعن من الخلف وكل أنواع الكلام»[١٠٠].

ولقد جسدت علاقات «ديفيد» اليهودي العراقي، بأم زوجه «السبورة» الاشكنازية عمق النظرة الشدنية التي يرى الاشكناز من خلالها أبناء الشرق.

فعلى الرغم من زواج «ديفيد» من «مارجليت» ابنتها، إلا أن ذلك لم يغير من الأمور شيئاً، فسيبقى يهودياً شرقياً، وستبقى هي وابنتها اشكنازيتان، ومن هذا المنطلق تأتي مجموعة من الصفات والنعوت الخاصة باليهودي الشرقي على لسان «السبورة»:

«ابعدي هذا (الأسود) عنك»[١٠١]

«ما رجليت لن تكون لهذا الأسود القذر.»[١٠٢]

«على جثتي.. أي أسود قذر هذا». [١٠٣]

وتبلغ الأمور ذروتها عندما تنعكس هذه الكراهية وتوجه «للرضيع» لا لذنب اقترفه سوى أنه من نسل أب شرقي:

«هذا الرضيع يحطمك، سيدمر لك صدرك». [١٠٤]

«أوقفي رضاعته يا مارجليت، سيشوه صدرك»[١٠٥].

«ليمدي هذه الأفعى السامة». [١٠٦]

أما إذا شاءت الظروف واضطرت الجدة الاشكنازية لحمل حفيدها، فكان لها تصرف آخر:

«في الحالات النادرة، عندما كانت مارجليت تودعه بين ذراعيها كي تسرع إلى المطبخ، كانت تسبوره لتمسكه بعيداً عنها لكلا يمس ثدييها النحيفين وكأنها تحمل بيدها قنبلة موقوتة فرضت عليها». [١٠٧]

إن الشعور بالغربة قد لازم اليهودي الشرقي في «إسرائيل»، فالأرض ليست أرضه، والبلد ليس بلده، والناس من حوله ليسوا بأهله ولا رفاقه.

هذه الأحاسيس قد راودت الكثير من يهود العراق بعد تهجيرهم إلى إسرائيل، يقول سامي ميخائيل وهو يصف أحد أبناء الأشكناز وشمعون:

«تطلع كنبة غريبة فيمن حوله من الناس، إنسان واثق بنفسه، يقف على أرض يشعر أنها له. نظر إلى رجال الشرطة بلا وجل، وعندها شعر شمعون بمرارة الغيرة، خارج البلاد كان يقف كذلك، أما هنا فعليه أن يحذر من كل كلمة تخرج من فمه، كان عليه أن يميل وينحني حتى يحصل على مراده، وربما لا يحصل عليه أيضاً». [١٠٨]

وإذا كان بعض المهاجرين قد اعتقد أن مجرد تعلم اللغة الجديدة والانخراط في المجتمع بإمكانه أن يحقق الشعور بالانتماء والأمان الاجتماعي ويقتل الغربة المسيطرة على نفوسهم، إلا أن الواقع الإسرائيلي قد أثبت فشل تلك المحاولات:

«في بداية حياته في البلاد أحب (شمعون) هؤلاء الناس (الأشكناز) واعتقد أنه ليس عليه إلا أن يتعلم اللغة العبرية ويصبح كواحد منهم، وتسقط الحواجز ويقبلونه في جماعتهم ويحترمونه كما يحترمهم. وها هو قد تعلم لغة البلاد وحتى الآن مازال غريباً ومنبوذاً وغير مرغوب فيه»[١٠٩]

وعندما فشل شاؤول في مقابلة المهاجرين المحتلين من «معبرة بلاص»، عاد وهو يشعر بنفس الغربة التي شعر بها شمعون عند رفيقه ميخائيل: «كان كإنسان غريب..»[١١٠].

لقد ساهم الحاجز اللغوي بين المهاجر العراقي، وبين المستوطن الاشكنازي بفلسطين في تعميق ذلك الأخدود الفاصل بين هذا المهاجر وتلك البلاد، وعمق من تلك الهوة الشاسعة، وساعد على تقوية «الانفصام» بين اليهودي الشرقي، وإسرائيل. يقول سليم في رواية «المعبرة» لبلاص:

«إنني لا أتحمل هذه اللغة . عندما أسمع هؤلاء اليديش يتكلمون بها أشعر بالغثيان . إنها ليست لغة رجال كالعربية ، التي لكل كلمة فيها وزنها ، ولا حتى كالإنجليزية الثرية والبلاغية . . .»(١١١)

كان هنالك دائماً «نحن» و «هم» ، حتى في المواقف التي ينبغي أن تزول فيها مثل هذه التفرقة ، في القضاء مثلاً . فالمهاجر الشرقي يفتقد الثقة في القضاء فـ «القاضي منهم» .(١١٢)

وهو نفس الشعور الذي أحس به المهاجرون الشرقيون حين وجدوا مدير معبرهم اشكنازياً :

«فليكن لنا مدير منّا»

«فليكن لنا مدير عراقي» .(١١٣)

«فمدير عراقي أياً كان أفضل من مديرنا الأشكنازي» .(١١٤)

وقد أدرك مهاجرو الأكواخ عند سامي ميخائيل وجود ذلك الانفصام ، ووجدنا تعبيراً له على لسان شمعون حيث يقول :

«إنهم (الاشكناز) ليسوا مثلنا .»(١١٥)

فهم بالنسبة لشمعون وسائر المهاجرين «غرباء» .(١١٦)

ويبقى لنا جانب هام من جوانب شخصية اليهودي الشرقي كما صوره الأدب العبري المعاصر ، ذلك الجانب الذي يعكس تمسك هذا المهاجر بالكثير من العادات والقيم العربية والإسلامية ، والتي حافظ عليها هؤلاء المهاجرون بقدر استطاعتهم على الرغم من عوامل «الانسلاخ» المحيطة بهم في المجتمع الإسرائيلي .

فهناك مفاهيم شرقية خاصة ترتبط بالعلاقات الأسرية . فالأب - على سبيل المثال - له مكانة خاصة يفتقدها في كثير من المجتمعات الأخرى .

«أبي ، الشخصية القوية ، حجر الأساس للأسرة ، والسلطة العليا بيننا»(١١٧)

ويتأكد هذا المفهوم ، حيث سلطة الأب داخل الأسرة ، وكلمته الحاسمة في حل ما يطرأ من نزاع أو خصام بين أفرادها(١١٨)

ولعل هذا المفهوم يرتبط بالاعتقاد العام بضرورة وأهمية الرجل في البيت الشرقي والذي عبر عنه سامي ميخائيل في موضع آخر حيث قال :

«لا فائدة في الأرض الطيبة ما لم يكن في البيت رجل» .(١١٩)

كما تتسم الأسرة الشرقية بالترابط والتعاطف بين أفرادها ، وكذلك الاحترام المتبادل بين أعضائها .

فالابن بار بأمه في كبرها :

« . . . . اقترب عبدالله البحار وهو يحمل بين ذراعيه القويتين أمه المشلولة»(١٢٠)

«وفي ساعات يقظته كرّس كل ذاته من أجل أمه . . .»(١٢١)

«ويقف عبدالله إلى جوار أمه طارداً الذباب عنها»(١٢٢)

ويمثل الابن نقطة تحول في حياة الأسرة الشرقية، ووجوده يعني الكثير بالنسبة للأب على وجه الخصوص، فإذا مات هذا الابن، فإن موته يمثل تغيرا خطيرا في حياة الأب، وبتعبير أدق: أن موت الابن يحطم آمال الأب التي طالما تمناها من وراء وجود هذا الابن، وقد عبر شمعون بلاص عن ذلك بقوله:

«إن موت ابنه قد كسر ظهره»(١٢٣)

وإن عاش الابن، وكبر وصار رجلاً، فهو يظل في عين أمه محتاجاً لرعايتها واهتمامها. وهكذا كان «دعول» في نظر أمه: «ستبقى في نظر أمك دائما كالطفل»(١٢٤).

واليهودي الشرقي كزوج، مازال متمسكا برجولته ومقتضياتها، لم يفرط فيها رغم قسوة الظروف المحيطة به وبأسرته:

«ومنذ هذه اللحظة وقد انتابني الخوف من أن يصبح مصيري كمصير راؤوبين في أيامه الأولى بالمعبرة، عندما كانت زوجته مصدر الانفاق الأساسي على الأسرة. هذه الفكرة البائسة حثتني على التعلم كما لو كانت تدفعني آلاف الشياطين»(١٢٥)

فاليهودي العربي الذي أجبر على الهجرة إلى ذلك المجتمع الغريب، مازال يعتز بتراثه الذي تشبع به في المجتمع العربي. يقول أحد مهاجري معبرة بلاص: «اسمع يا أبا فؤاد. إنك تعرفني، فأنا رجل يعتز بكرامته كثيرا، إنني على استعداد لأن أشنق ولا أهين كرامتي. هل تفهم ذلك؟»(١٢٦)

فمن القيم التي حافظ عليها اليهودي الشرقي في المجتمع الجديد المحافظة على الشرف والكرامة والدفاع عنها ضد كل ما بشأنه المساس بها، حتى بعد التأقلم إلى حد كبير في الحياة الإسرائيلية. فالشرف - كما يقول سامي ميخائيل - هو إحدى القيم العليا في حياة العربي منذ ماقبل الإسلام، بل كان غاية الحياة، ومازال حتى اليوم، إذ لامانع عند العربي من القتال لو شعر أن شيئا تافها يمكن أن يمس كرامته وشرفه.(١٢٧)

ومن متممات وتوابع هذه المفاهيم. التركيز في العلاقات على الحسب والنسب والفخر بهما في المجالس. ولقد ظلت الأسرة اليهودية الشرقية متمسكة إلى حد كبير بهذه المثل التي تشبعت بها خلال حياتها على مدى قرون طويلة في البيئة العربية.(١٢٨)

أما الجوار فله قدسية بين يهود الشرق، وهو ما نقلوه معهم من التراث العربي والإسلامي في البلدان العربية التي عاشوا فيها. وقد أدرك بلاص هذه الحقيقة، وحافظ إخوانه المهاجرون عليها. يقول:

«نحن جيران. يقولون إن الجيران كالإخوان»(١٢٩)

هذه الرابطة الأخوية الصادقة هي التي جعلت الجارة «الخالة غوان» تبكي كثيراً لفراق جيرانها على الرغم من عدم رحيلهم بعيداً عن دارها(١٣٠)، وهي أيضاً الدافع للوقوف مع الجار حينما تنزل به نازلة أو تحل به كارثة(١٣١).

وتعكس كتابات كل من سامي ميخائيل وشمعون بلاص تمسكاً شديداً من قبل اليهود العراقيين الذين هُجّروا إلى إسرائيل بعادات وتقاليد الأفراح والأتراح، مما قد يطول عنه الحديث، لكن المهم هنا هو دلالة ذلك وما توحي به من بقاء ذلك التراث العربي الناصع في نفوس هؤلاء المهاجرين مهما طال الزمن»(١٣٢)

خاتمة

من خلال الدراسة التحليلية لنماذج من الأدب العبري المعاصر والتي عالجت قضية هجرة جالية يهودية عريقة، وهي الجالية العراقية، أمكننا الوقوف على حقائق تاريخية هامة على النحو التالي:

إن حياة اليهود في المجتمعات الإسلامية كانت حياة عادية للغاية، لم يكن هناك ما يشوبها. فلقد نعم اليهود بخيرات البلاد، وعندما عانوا، وكانوا يعانون كغيرهم من أبناء هذه البلاد، فلم يشهدوا اضطهاداً مع سبق الإصرار والترصد إلا عندما بدأت الصهيونية تتغلغل إلى نفوس بعضهم، وتشكل خطراً على أمن البلاد واستقرارها.

فلم يسجل لنا تاريخ اليهود في البلاد العربية عزلة كتلك التي عاشوها في «الجيتو» في سائر دول أوروبا، كما لم يشهدوا قوانين أو إجراءات استثنائية كما كان نصيبهم في العالم بأسره.

ولقد كان نتيجة المد الصهيوني أن هاجرت الطوائف اليهودية في كثير من الدول العربية وفي شكل جماعي، بعد خداعهم وتضليلهم على أيدي رجال الوكالة اليهودية والمنظمة الصهيونية.

وتمثل حياة هؤلاء المهاجرين وصمة عار في جبين إسرائيل التي تزعم الديمقراطية والمساواة. فمنذ أن وطئت أقدام اليهود العرب أرض فلسطين وحتى يومنا هذا، وهم يعانون من النظرة المتعالية من قبل اليهود الأشكناز، ومن التفرقة العنصرية التي تمارسها السلطات في شتى مجالات الحياة تجاه أبناء الطوائف الشرقية، على وجه العموم والعربية بخاصة. الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل: إذا كان هذا هو حال اليهود العرب في إسرائيل، فما هو حال العرب القابعين تحت نير الاحتلال الإسرائيلي؟!

إن عشرات الأعوام من الحياة في المجتمع الإسرائيلي لم تستطع سلخ هؤلاء اليهود العرب، وقتل التراث العربي الإسلامي الكامن في نفوسهم، فمازالوا يحافظون على بقية باقية من المثل والقيم العربية والإسلامية التي تشبعوا بها قبل الهجرة.

كما لم تستطع حروب إسرائيل ضد العرب صهر هؤلاء المهاجرين في بوتقة المجتمع الإسرائيلي الجديد، بل لقد تزايد الإيمان لدى اليهود العرب بأنهم قد ضللوا وخدعوا حينما وعدوهم بالأرض التي تفيض لبناً وعسلاً.

ويمكن القول، بأن مثل هذه الظروف والملابسات التي أحاطت باليهود الشرقيين عامة في إسرائيل، قد خلقت نموذجاً من الشخصيات التي تحمل بين مكوناتها عناصر الازدواجية والتناقض.

وفي ظل الظروف الراهنة، حيث اليأس التام من العودة إلى الموطن الأول لكثير من هؤلاء المهاجرين، بات على يهود البلاد العربية خاصة أن ينتبهوا ويدركوا ضرورة التحرك الفعال، وسحب البساط من تحت أقدام الأشكناز. فقد حان الوقت كي يأخذ اليهود العرب دورهم في الحياة، وأن تكون لهم كلمة مسموعة ومؤثرة على مجريات الأحداث، وهو الأمر الذي حاولت السلطات «الاشكنازية» المسيطرة على الأمور في إسرائيل أن تتلاشاه طوال نصف قرن من الزمان.

نستطيع بعد ذلك العرض أن نقرر: إن اليهود الشرقيين سيلعبون دوراً هاماً على الخارطة الإسرائيلية في المستقبل القريب، وهو ما قد يكون له تأثير لا يخفى على الأحداث في المنطقة بأسرها.

المصادر والمراجع

أولاً: بالعربية

- أحمد سوسة، ملامح من التاريخ القديم ليهود العراق، سلسلة الدراسات الفلسطينية (١٢) بغداد، ١٩٨٧.
- علي إبراهيم عبده، خيرية قاسمي، يهود البلاد العربية، بيروت، ١٩٧١.
- مير بصري، أعلام اليهود في العراق الحديث، القدس، ١٩٨٣.
- وحيد محمد عبدالمجيد، اليهود العرب في إسرائيل، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٧٨.

ثانياً بالعبرية

- ج. ب. سامسون، تاريخ شعب إسرائيل في العصور القديمة، تل أبيب، ١٩١٩.
- حاييم كوهين،
اليهود في بلاد الشرق الأوسط، القدس، ١٩٧٢.
- سامي ميخائيل،
  - متساوون ومتساوون أكثر، تل أبيب، ١٩٧٦.
  - أشواك وأحلام، تل أبيب، ١٩٨٢.
  - حفنة من الضباب، تل أبيب، ١٩٧٩.
  - جفوة، تل أبيب، ١٩٧٤.
- شمعون بلاص،
  - المعبر، تل أبيب، ١٩٦٤.
  - الوارث، تل أبيب، ١٩٨٧.
  - في المدينة السفلى، تل أبيب، ١٩٧٩.
- مردخاي بن فورات، حملة عزرا ونحميا، من بابل إلى القدس، مجموعة أبحاث ووثائق عن الصهيونية والهجرة من العراق، تل أبيب، ١٩٨٠.
- هرتزل ويلفور حقاق، يهود العراق وكردستان، القدس، ١٩٨١.
- يوسف ماير، تطور حركة التنوير «الهسكلاه» في العراق من ١٩٣٠ - ١٩٧٤، تل أبيب.

ثالثاً: بالانجليزية

Cohen, H.,
The Anti - Jewish farhud in Baghdad, Middle eastern Studiesmx Vol 3, London, 1966 - 1967.
Encyclopaedia Judaica, Jerusalem, 1972
Hourani, A.,
Minorities in the Arab World, London, 1947.
Landshut,S.,
Jewish Communities in the Muslim countries of the Middle east, London, 1950.
Lilienthal, A.,
The other Side of the coine, New York, 1965.
Mashiyah, S.,
Zionism in Iraq, Middle eastern Studies, Vol.25, No. 2, London, April, 1984
Sasson, D.
A History of the Jewsin Baghdad, Letchworth, 1949.

الهوامش

(١) أحمد سوسة، ملامح من التاريخ القديم ليهود العراق، ص ٢٠، انظر أيضاً
Madiyeh, S., Zionism in Iraq, Middle eastern Studies, Vol. 25 P.216

(٢) يشير العهد القديم إلى هذه الأحداث في سفر الملوك الثاني ٢٤: ٧-٩، وسفر ارميا ٢٨: ١-٤.

(٣) ח. ג. בן שמעון, [illegible] עמ' 358

(٤) Cohen, H., The Anti Jewish Farhud in Baghdad, Middle eastern Studies, Vol. 3, PP.3 - 4

(٥) Sassoon, D., A History of The Jews in Baghdad, Letch worth, 1949, P. 173

(٦) مير بصري، أعلام اليهود في العراق الحديث، القدس ١٩٨٣، ص ١٦.

(٧) חיים כהן, היהודים בארצות המזרח התיכון, [illegible] עמ' 91.

(٨) Hourani, A., Minorities in the Arab world, London, 1967, P. 102.

(٩) Landshut, S., Jewish Communities in the Muslim countries of the Middle east, London, 1950, P. 42.

(١٠) Sassoon, D., OP. Cit, P. 105, 143, 147.

(١١) حنل إبراهيم عبدة وخيرية قاسمي، يهود البلاد العربية، بيروت، ١٩٧١، ص ٥٠.

(١٢) Hourani, A., OP. Cit, P. 102.

(١٣) *اليشيفاه هي مدرسة دينية عليا أو كلية توراتية. وقد ورد هذا الاسم في التلمود ويعني جلسة أو مجلس أو تجمع العلماء. انظر The Jewish encyclopaedia, Vol. XII, P. 595

(١٤) *الحيدر في العبرية تعني الحجرة، وقد استخدم هذا الاسم للدلالة على النمط القديم للمدرسة الابتدائية اليهودية وكانت عبارة عن حجرة تعقد فيها دروس الأطفال وهي تشبه الكتاب في البيئة العربية الإسلامية. انظر The Jewish encyclopaedia, Vol. VI, PP. 314 - 315.

(١٥) *المدراش مدرسة دينية اختلفت مهامها وأشكالها على مدى التاريخ اليهودي. انظر Encyclopaedia Judaica, vol. 11, PP. 1507 - 1523

(١٦) - יוסף מאיר, התפתחות [illegible] בקרב היהודים בעיראק בשנים 1830 - 1950, [illegible]
(د. يوسف مائير، تطور حركة التنوير بين يهود العراق ١٨٣٠ - ١٩٧٤، تل أبيب، ١٩٨٩، ص ٢٩).

(١٧) Sassoon, D., OP. Cit, P. 172

(١٨) Madiyeh, S., Zionism in Iraq, Middle Eastern Studies, Vol. 25, No. 2, London, April, 1989, PP. 217 - 218

(١٩) - [illegible] יהודי עיראק וכורדיסטאן, ירושלים, 1981, עמ' 98.
*هرشل زيلفر حلاق، يهود العراق وكردستان، القدس، ١٩٨١، ص ٩٨.

(٢٠) - [illegible] מבבל לירושלים, קובץ מחקרים [illegible] 51
(مردخاي بن فورات: حملة عزرا ونحميا، من بابل إلى القدس، مجموعة أبحاث ووثائق عن الصهيونية والهجرة من العراق، تل أبيب، ١٩٩٥، ص ٥١).

(٢١) Lilienthal, A., The Other Side of the Coin, New York, 1965.
انظر أيضاً: وحيد محمد عبدالمجيد، اليهود العرب في إسرائيل، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٤٢ - ٤٧.

(٢٢) ولد سامي ميخائيل في بغداد عام ١٩٢٦ حيث تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي فيها، وقد انضم إلى الحركة الشيوعية في سن مبكرة وشارك في تحرير نشراتها حتى هروبه من العراق عام ١٩٤٨. وقد تعرض لمطاردة السلطات العراقية بسبب نشاطه الشيوعي المحظور وسمياً آنذاك حتى تمكن من الهرب إلى إيران ثم وصل إلى فلسطين عام ١٩٤٩. وقد كتب سامي ميخائيل بعض القصص القصيرة باللغة العربية ولكنه تحول إلى العبرية واتخذها لغة أدبية له، فقدم من خلالها أعمالاً عديدة انعكست من خلالها صورة اليهودي الشرقي العراقي في المجتمع الإسرائيلي.

(٢٣) ولد شمعون بلاص في بغداد عام ١٩٣٠ حيث تلقى تعليمه في مدارس «الأليانس» وبدأ الكتابة بالعربية مبكراً حيث ساهم بالعديد من القصص والمقالات في المجلات الأدبية العراقية والمصرية. هاجر بلاص مع أسرته ضمن الهجرة اليهودية الجماعية. والتحق بالجامعة في إسرائيل وحصل على الدكتوراه في الأدب العربي من السوربون بباريس. ولشمعون بلاص العديد من الروايات العبرية التي تعكس فكراً متميزاً، كما تقدم لنا صورة مجسدة لليهودي العراقي كنموذج لليهودي الشرقي على أرض فلسطين بعد قيام إسرائيل.

(٢٤) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر (شافيم في شافيم يوتير)، تل أبيب، ١٩٧٦، ص ١٨ ـ ١٩.
(٢٥) سامي ميخائيل، المصدر السابق، ص ٢٥.
(٢٦) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام (باحوتيم في حالوموت)، تل أبيب، ١٩٨٢، ص ٤٦.
(٢٧) شمعون بلاص، المعبرة (هامعبرا)، تل أبيب، ١٩٦٤، ص ٧.
(٢٨) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٢٠.
(٢٩) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٣٠.
(٣٠) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٦.
(٣١) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١١.
(٣٢) المصدر السابق، ص ١٣٢
(٣٣) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٣.
(٣٤) المصدر السابق، ص ١١٧.
(٣٥) المصدر السابق، ص ٥٥.
(٣٦) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٥٨.
(٣٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٩٠.
(٣٨) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١١١.
(٣٩) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٩٧.
(٤٠) المصدر السابق، ص ٥١.
(٤١) المصدر السابق، ص ٥٢
(٤٢) المصدر السابق.
(٤٣) المصدر السابق، ١١٩ ـ ١٢٠.
(٤٤) المصدر السابق، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.
(٤٥) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٦.
(٤٦) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٣٢.
(٤٧) المصدر السابق، ص ١٠.
(٤٨) المصدر السابق، ص ٢٨.
(٤٩) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٣٣.
(٥٠) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٧.
(٥١) انظر على سبيل المثال، المعبرة، ص ١٦٩.
(٥٢) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٣٨.
(٥٣) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٢.
(٥٤) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٤٠.
(٥٥) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٤.
(٥٦) المصدر السابق، ص ١١٨.
(٥٧) المصدر السابق، ص ٤٤.
(٥٨) المصدر السابق، ص ١٢.
(٥٩) المصدر السابق، ص ٢٨.
(٦٠) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٥٨ ـ ٥٩.
(٦١) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٨.
(٦٢) المصدر السابق، ص ١٤٨.
(٦٣) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٨.
(٦٤) المصدر السابق، ص ١٥.
(٦٥) المصدر السابق، ص ٨٥.
(٦٦) المصدر السابق، ص ١٩، ٨٤.
(٦٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٥٣. وانظر أيضاً أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٠٥.
(٦٨) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٢٦.
(٦٩) المصدر السابق، ص ١٠٦.
(٧٠) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٧٨.
(٧١) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٥٤.
(٧٢) المصدر السابق، ص ٧٩.

(٧٣) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٣٤. وانظر أيضاً: أكواخ وأحلام، ص ٩٧.
(٧٤) متساوون ومتساوون أكثر، ص ١٧٢.
(٧٥) المصدر السابق، ص ٣٠.
(٧٦) سامي ميخائيل: أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٣٢.
(٧٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٥.
(٧٨) المصدر السابق، ص ٢٥.
(٧٩) المصدر السابق، ص ٢٧.
(٨٠) المصدر السابق، ص ١٧١.
(٨١) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٧.
(٨٢) المصدر السابق، ص ١٨١.
(٨٣) المصدر السابق، ص ٢١٦.
(٨٤) المصدر السابق، ص ٢٣٩.
(٨٥) المصدر السابق، ص ٩٣.
(٨٦) المصدر السابق، ص ١١١.
(٨٧) المصدر السابق، ص ١٣٨.
(٨٨) المصدر السابق، ص ٨١.
(٨٩) المصدر السابق، ص ٢٧.
(٩٠) المصدر السابق، ص ٧٠.
(٩١) شمعون بلاص، الوارث، تل أبيب، ١٩٨٧ ص ٧٢.
(٩٢) المصدر السابق، ص ١٠٠.
(٩٣) المصدر السابق، ص ١٠١.
(٩٤) المصدر السابق، ص ١١٣.
(٩٥) جوش أمونيم، أو تكتل المؤمنين، مجموعة صهيونية دينية متطرفة، تؤمن بضرورة سيطرة اليهود على جميع أراضي فلسطين ومن ثم قامت بإنشاء العديد من المستوطنات غير الشرعية في الأراضي العربية المحتلة تحت سمع وبصر السلطات الإسرائيلية وأحياناً بدعم منها. وقد تزايد نشاط هذه المجموعة المتطرفة في أعقاب هزيمة إسرائيل في حرب ١٩٧٣ وكرد فعل للخسارة الإسرائيلية في هذه المعارك. لمزيد من المعلومات انظر: دائرة المعارف العربية، المجلد ٣٢، ص ١٩٩.
(٩٦) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٥١.
(٩٧) المصدر السابق، ص ١٤٨.
(٩٨) المصدر السابق، ص ١٠٠.
(٩٩) المصدر السابق، ص ١٣٨-١٣٩.
(١٠٠) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٨٤.
(١٠١) متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٠٩.
(١٠٢) المصدر السابق، ص ٩٤.
(١٠٣) المصدر السابق، ص ٩٤.
(١٠٤) المصدر السابق، ص ٢١٣.
(١٠٥) المصدر السابق.
(١٠٦) المصدر السابق.
(١٠٧) المصدر السابق، ص ٢١٢-٢١٣.
(١٠٨) أكواخ وأحلام، ص ٧٦.
(١٠٩) المصدر السابق، ص ١٩.
(١١٠) المعبرة، المصدر السابق، ص ٧٥.
(١١١) المصدر السابق، ص ١٠٠.
(١١٢) المعبرة، ص ١٠٩.
(١١٣) المصدر السابق، ص ١٨٥.
(١١٤) المصدر السابق، ص ١٩١.
(١١٥) أكواخ وأحلام، ص ٨٥.
(١١٦) المصدر السابق، ص ٨٥، ٨٦.
(١١٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٢.
(١١٨) سامي ميخائيل، حفنة من الضباب، تل أبيب، ١٩٧٩، ص ٧٣.

(١١٩) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٦ .
(١٢٠) المصدر السابق، ص ٣١ .
(١٢١) المصدر السابق، ص ٣٢ .
(١٢٢) المصدر السابق، ص ١٢٦ .
(١٢٣) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٣ .
(١٢٤) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٨٦ .
(١٢٥) متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٨٢ .
(١٢٦) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٥ .
(١٢٧) سامي ميخائيل، لجوء، تل أبيب، ١٩٧٥، ص ٣٠٦ـ٣٠٧ .
(١٢٨) سامي ميخائيل، حفنة من الضباب، المصدر السابق، ص ٨٨، شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٣ .
(١٢٩) المعبرة، ص ١٨٦ .
(١٣٠) شمعون بلاص، في المدينة السفلى، تل أبيب، ١٩٧٩، ص ١٥ .
(١٣١) المصدر السابق، ص ١٦٠ .
(١٣٢) انظر مثلاً: أكواخ وأحلام، ص ٦٢، حفنة من الضباب، ص ١٠٤ـ١٠٥، لجوء، ص ٥٣، حفنة من الضباب، ص ٦، ١٢، ٢٣، ٢٧، ٢٩، ٣٠ وغيرها.

الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة المعاصرة

(١٩٤٨-١٩٦٧)

د.محمود صميدة

القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث

تعتبر القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية لفتا للانتباه، لأن ثراءها الكيفي وتنوعها الكمي يمنحانها مكانة متميزة الدرجة التي تبدو وكأنها أكثر الأشكال الأدبية جذبا لاهتمام المبدعين والمثقفين، وأخذت تزاحم الشعر منذ عهد غير قريب، وتقتطع من جمهوره التقليدي العريض في الصحف والمجلات، وتستأثر دونه باهتمام الكتاب، وتحقق وثبات متنوعة وبارزة.

وترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوي عليه القصة القصيرة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر ولكنها تتميز عنه بما يضفيه التركيز والتكثيف على عناصر القص المتميزة بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوي عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر[١] كما ترجع هذه المكانة إلى أنها إيقاع سريع لتحولات العصر، وأنها أصلح الأشكال الأدبية على التجسيد، ومن ثم التوصيل. وقد حملت في تطورها الفني سمة واضحة تتمثل في تخطي الشكل التعبيري القائم مع الإفادة الهائلة من حركة تطور الفنون التشكيلية والتعبيرية الأخرى.[٢]

والقصة القصيرة عبارة عن إنتاج أدبي ذي حجم صغير وأحيانا يكون صغيرا جداً أي أنها أصغر من الرواية القصيرة ومن الرواية وبسبب هذا الصغر فإنه يبرز فيها أحد العناصر الرئيسية الموجودة فيها مثل الصورة، والحبكة، والخلفية وذلك من خلال ضغط بقية العناصر، وأحيانا يحدث توازن بين هذه العناصر بحيث تظهر جميعها في صورة موجزة إلى أقصى حد. (٣) ويحدث أن تصور القصة القصيرة فترة زمنية صغيرة تكون جوهرية في حياة البطل أو الأبطال، كما يحدث أن تغطي فترة زمنية طويلة جدا من خلال الحوار الواضح ولكن تظهر فيها فقط ساعات الذروة كثيرة التوتر وبينها توجد «فترات ميتة» تبدو من وجهة نظر الكاتب غير ذوات أهمية.

وقد أدت القصة القصيرة دوراً هاماً في الأدب العبري الحديث حيث وسعت دائرة قارئي اللغة العبرية وكشفت عن المشاكل الحقيقية للمجتمع اليهودي خارج وداخل إسرائيل. (٤) وقد ظهرت البراعم الأولى للقصة العبرية القصيرة في بداية القرن التاسع عشر وذلك مع انتقال مركز «الهسكالاه» (حركة التنوير اليهودية) إلى جاليسيا وروسيا (١٨٢٣-١٨٥٠م) وكان من أبرز كتابها «يوسف بريل(٥)، وإسحق آرتر(٦)، وإيزيك ماير(٧)». وكانت القصص حينئذ في صورة رسائل أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة، وتناولت وصفا لحياة الصالحين ورجال الدين وبعض سير الحياة الشخصية ونقد أساليب التعليم القديمة ووصف المدن التي يعيش فيها اليهود. (٨)

أما الفترة التي تلت ذلك (١٨٥٠-١٨٦٠م) والتي تعتبر فترة الإنتاج القصصي العبري الأساسية فتبدأ بظهور «أفراهام مابو(٩)»، وقد عبرت القصة العبرية القصيرة خلال هذه الفترة عن الرغبة اليهودية في إقامة عالم جديد ذي طابع قومي، وتناولت الموضوعات ذات الطابع الملحمي، واستعرضت الأحداث التاريخية في صور رمزية وأساليب الحياة اليهودية القديمة بكل ألوانها. وخلال الفترة (١٨٦٠-١٨٧٠م) والتي تبدأ بظهور «مندلي موخير سفاريم» كانت الإنتاجات القصصية قومية من الدرجة الأولى، وتصف الواقع اليهودي في أوكرانيا وليتوانيا، والشخصيات اليهودية التاريخية. (١٠)

وأثناء مرحلة الانتقال من فترة «الهسكالاه» إلى فترة الإحياء القومي اليهودي (١٨٧٠-١٨٨١م) كانت القصة العبرية القصيرة تأخذ طابع الأسطورة وتركز على وصف مراكز «الهسكالاه» والأجواء المحيطة بها، وتنتقد الماضي، وتعبر عن الرغبة في التجديد والحنين والشوق لفلسطين.

وتعتبر الفترة التي سبقت قيام الحرب العالمية الأولى وقيام الثورة الروسية بعدها بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة للقصة العبرية القصيرة حيث كانت القصص خليطا من وصف المهجر وفلسطين. وتغلغلت في أعماق النفسية اليهودية عند الفرد العادي، وصورت حياة ومشاكل الإنسان اليهودي، وعبرت عن الاحتجاج على الأنظمة المختلفة في الحياة اليهودية بهدف تغيير الحياة اليهودية تغييرا شاملا وإعادة بنائها على أسس سليمة(١١). وخلال الفترة (١٩١٧-١٩٤٨م) والتي تسمى بالفترة الفلسطينية تناولت القصة العبرية القصيرة وصفا للمستعمرات اليهودية والمشاكل الاجتماعية الخاصة بها، كما تناولت فلسطين كموضوع للوصف الأدبي حيث كانت بمثابة قاعدة للأدباء الشبان يستلهمون منها إنتاجاتهم الأدبية. (١٢) ومن أبرز كتاب هذه الفترة «يهودا يعاري(١٣)، وإسحق شنهار. (١٤)

القصة العبرية القصيرة المعاصرة (١٩٤٨-١٩٦٧م)

ظهر بعد عام ١٩٤٨ جيل جديد من كتاب القصة العبرية القصيرة، وكان هذا الجيل كله من الشباب، حيث إنهم ولدوا في نهاية العشرينيات أو بداية الثلاثينيات. وإذا كان معظمهم من مواليد فلسطين فإن منهم أبناء للآباء الذين جاءوا مع موجات الهجرة الثانية والثالثة، وحلموا بمجتمع جديد في فلسطين، ومنهم آخرون ولدوا خارجها ووصلوا إليها في طفولتهم وكان يجمعهم جميعا شعور واحد وهو العمل على تثبيت دعائم الاستعمار الاستيطاني، وهو الشعور الذي يصفه «اليختنبوم» بأنه شعور عنصري أكثر من كونه شعوراً قومياً. [١٥] إن هؤلاء لم يكونوا يعرفون سوى ثقافة واحدة، هي الثقافة العبرية الإسرائيلية، ولم يتعلموا سوى لغة واحدة هي العبرية (باستثناء قسط من الإنجليزية التي تعلموها في المدارس) تلك اللغة التي رضعوها مع لبن أمهاتهم وتلفظوا بها في طفولتهم وقد كانوا جميعا على اتصال، منذ البداية بتلك المجموعة النشطة من اليهود التي كانت تطمح في إقامة مجتمع إنساني جديد يقوم على العدل الاجتماعي وحياة التعاون، وقد عاشوا منذ البداية في «الكيبوتس» «والكيبوتساه». وقد بدأ هؤلاء الكتاب يصفون الحياة الجديدة ولم يكن هذا الوصف جيلا وحلواً، كما أنه لم يكن نابعا من مشاعر الإعجاب والدهشة، ولكنه كان بمثابة أسلوب طبيعي يكشف مجموعة المشاكل التي أحاطت بالحياة الجديدة المتقلبة. [١٦]

ولقد تأثر هؤلاء الكتاب بموجات الأحداث الكبيرة التي قادت الاستيطان الصهيوني في الأربعينيات، حيث انهار في ذلك الوقت المركز اليهودي الكبير في شرق أوروبا من أساسه وانقطع الأبناء في فلسطين مرة واحدة عن حياة آبائهم خارجها. وفي حقيقة الأمر، فإنهم لم يشعروا بهذه الكارثة من أعماقهم لأنهم كانوا بعيدين عن هذه الأحداث، مكانا وروحا، ومن حيث أسلوب الحياة، وبعيدين أيضا عن التقاليد الدينية لليهود خارج فلسطين. وقد حدد هذا البعد ملامحهم كيهود من فلسطين فقط، تحرروا من عبء الأجيال، ومن المتخلفات التي تراكمت على العقلية اليهودية خارج فلسطين، وأصبحوا يهودا جدداً بلا تراث. [١٧]

ولقد مال عدد من هؤلاء الكتاب في بداية الأمر إلى القصة الروائية فكانت قصصهم ركيكة في مظهرها وعلية في معناها، وربما لم تنجرف الغالبية من بينهم وراء الأحداث التاريخية، ولكنهم ارتبطوا ببنية الحياة وبدقائق الأحداث اليومية وتعمقوا في نفسية الإنسان لكشف خباياها. ونظرا لأن هؤلاء الكتاب كانوا يعيشون في الاستيطان الجديد المتفتح على العالم كله فإنهم لم يتأثروا بالكيان الاجتماعي للعصر فحسب، بل تأثروا أيضا بالكيان الأدبي، حيث كانوا يعيشون في الاستيطان الجديد بكل أشكاله والذي يعتبر نقطة التقاء العديد من الثقافات ويتدفق حيوية بكل المشاعر الجديدة في العالم. وخاصة في أمريكا أمثال: «مارسل بروست، وأندريه جيد، وجيمس جويس، وتوماس مان» فتأثروا بأساليبهم التصويرية وأضافوها إلى أساليبهم وصورهم وكأنهم يقومون بعملية تهجين سواء في مفهومها الفني أو في أساليبها التكتيكية، فأخذوا عنهم فلسفة الحتمية، حيث يرى الإنسان نفسه في نطاق شروط مادية قسية ولا يمكن تغييرها وإذا تصارع معها فستكون نهايته الفشل والانحطاط والموت. ومن هنا تجمعت لديهم الإثارة لكشف الجانب الوحشي الذي في الحياة والمخاوف والعقبات التي تفسد الإنسان[١٨].

وبالإضافة إلى ذلك فقد تأثر هؤلاء الأدباء بالكتاب العبريين السابقين وخاصة «جنسين (١٨٧٩-١٩١٣)، وبرينر (١٨٨١-١٩٢١)، وشوفمان (١٨٨٠-١٩٧٣)» وذلك كضرورة من ضرورات التطور، وكمرحلة إضافية في سلم الأدب العبري، وأخذوا عنهم التركيز على وصف الإطار الخارجي للإنسان على أساس ميوله الاجتماعي، والتصوير الدقيق للطبيعة، ووصف نفسية الإنسان باضطراباتها وتخبطاتها. وفي الوقت الذي كان فيه تأثير «جنسين وشوفمان» بصفة أساسية أدبياً فنياً، فإن تأثير «برينر» كان أخلاقيا اجتماعيا، حيث أثر «برينر» على الجيل الشباب بشخصيته الأخلاقية، وبقوة نقده للمجتمع اليهودي الجديد في فلسطين، وبمطالبه إحداث تغيرات حاسمة في الإنسان اليهودي. وقد ظهر هذا التأثير واضحا في أدب «موشيه شامير، وناتان شاحم، وأهارون ميجد» وآخرين. أما تأثير «جنسين» فكان في الحبكة الخارجية التي تركزت في الإعلان المتتابع عن الشعور وماوراء الشعور عند البطل كما أخذوا عنه كيفية التعبير عن حياة الإنسان بكل انفعالاته الداخلية.[١٩]

أما بالنسبة للجانب الزمني فإن هؤلاء الكتاب لم يصلوا إلى توحيد مفهوم الوقت. فالوقت يقاس عندهم إما بالأعمال الخارجية الموصوفة، وإما بالتأملات وطول الفكر.[٢٠]

إن الرعيل الأول من كتاب القصة القصيرة في الأدب العبري الحديث غالبا ماكانوا يتحدثون بألسنة أبطالهم فكتبوا باليديش وببعض اللغات الأخرى مثل الروسية، والبولندية، والألمانية، وذلك من خلال كتاباتهم بالعبرية التي كان يغلب عليها أسلوب العهد القديم، وتبعهم في ذلك كتاب القصة القصيرة في بداية فترة «الهسكالاه» الذين تأثروا إلى حد كبير بكتابات أسلافهم حيث نجد أن أبطال «تعية صهيون، والمنافق، والتائه في دروب الحياة» قد تحدثوا جميعا بلغة الأنبياء والحكماء البليغة. وإذا كان «مندلي موخير سفاريم» هو الذي بدأ عملية المزج بين لغة أبطاله ولغة الحديث الدارجة، ثم تبعه ابياليك وعجنون وشيانان وهزاز» ونجحوا في التعبير عن أبطالهم بلغتهم المستمدة من لغة الحياة مما أدى إلى إثراء اللغة العبرية ثراء كبيرا، فإن الكتاب بعد قيام الدولة قد تمكنوا تماما من أن يزيلوا الحاجز بين لغة البطل ولغة الحديث الشائعة في الحياة. وقد حدث ذلك لوجود صور جديدة تناولها الأدب مما كان يدفع بالأدباء لاستنباط أساليب لغوية جديدة للتعبير عن هذه الصور وعن أبطالها وليس ذلك لأن هؤلاء الأبطال لهم عالم يختلف عن عالم الآخرين فحسب ولكن بصفة أساسية لاختلاف نوعية البطل والمتحدث بلسانه ولذلك نجد أن أساليب هؤلاء الكتاب تحتوي على بعض التعبيرات الشائعة الاستعمال، والحكم والأمثال، والدعابات كانعكاس لتصوير المجتمع بكل تياراته المختلفة.[٢١] وقد اهتمت القصة العبرية القصيرة بعد ١٩٤٨ بتصوير الطبيعة الفلسطينية، وتناول المشاكل الاجتماعية، ووصف الحياة في المستعمرات اليهودية وكذلك وصف عرب إسرائيل، وتصوير العلاقة بين اليهود والعرب في فلسطين بعد قيام الدولة.[٢٢] ومن أشهر كتاب القصة العبرية القصيرة بعد ١٩٤٨ «أشير براش، وحاييم هزاز، ويوسف أريخا، ومردخاي طبيب، ويزهار سميلانسكي، وبنيامين تموز، وأهارون ميجد، وموشيه شامير، وإسحق أوربان، وعاموس عوز».

المفهوم الإسرائيلي عن الشخصية العربية

تحتوي المجتمعات العربية بصفة عامة على ثلاثة أنماط رئيسية من البشر يتميز كل نمط منها بخصائص

اجتماعية ونفسية واقتصادية معينة رغم وجود بعض التداخل بينها: كثرة غالبة تقطن في الريف وتشتغل بالزراعة، وقلة قوية متزايدة في العدد والنسبة تسكن المدن وفيها يتركز معظم النشاط السياسي والاقتصادي والثقافي، وهي الفئة التي تتعرض أكثر من غيرها للمؤثرات في الخارج، ثم قلة أخرى متناقصة في العدد والنسبة من البدو الرحل الذين يتنقلون وراء المطر للرعي وتحكمهم معايير القبيلة وتقاليدها أكثر مما تحكمهم القوانين المكتوبة. (٢٣) ولذلك فإن تناول الشخصية العربية في أي مجتمع عربي يجب أن يشمل الشخصية الريفية، والشخصية الحضرية، والشخصية البدوية ولكننا سنلاحظ ونحن بصدد استعراض صورة الشخصية العربية الفلسطينية في المفهوم والأدب العبري أن النماذج الأدبية اقتصرت على تناول شخصيتي الفلاح والبدوي مع تجاهل الشخصية الحضرية في المجتمع الفلسطيني بهدف تحقير وتغييب هذه الشخصية على الرغم من أنها تمثل أكثر من ثلث عرب فلسطين. (٢٤)

وبالنسبة للمفهوم الإسرائيلي عن الشخصية العربية فإنه لا يوجد مفهوم واحد ولكن هناك ثلاثة مفاهيم رئيسية: تصور الصفوة الإسرائيلية (التقليدية والمعاصرة) للعرب، وتصور العلماء الإسرائيليين لهم، وتصور الرأي العام الإسرائيلي. (٢٥)

وينقسم تصور الصفوة الإسرائيلية إلى ثلاث صور:

١- البوبرية: نسبة إلى «مارتن بوبر» وتعترف بالنظرة المعتدلة للعرب على أساس أنها تعترف بالظلم التاريخي الذي وقع عليهم، والذي تمثل في طردهم من ديارهم بزعم أن شعبا بلا أرض قد وجد أرضا بلا شعب، ويدعون إلى التعايش على أساس أنه لا يوجد حق كامل للفلسطينيين في التراب الفلسطيني وأصحاب هذا الاتجاه يؤمنون بصواب الحل الصهيوني للمشكلة اليهودية، وقد انتهى هذا الاتجاه ولا يعبر إلا عن لحظة تاريخية من لحظات الوعي اليهودي. (٢٦)

٢- البنجريونية: نسبة إلى «بنجريون» وتركز على أن العرب لا يعرفون سوى لغة القوة والردع، وهذه الصورة لا تعكس صورة هذا الفريق من الصفوة التقليدية الإسرائيلية فحسب، ولكنها تعكس أيضا عدوانية المشروع الصهيوني نفسه والأساس الإرهابي والتوسعي الذي يقوم عليه. (٢٧)

٣- الوايزمانية: وهي لا تقل في اتجاهها العدواني إزاء العرب عن الصورة البنجريونية وتزمتها تجاه الشخصية العربية. (٢٨)

أما الصفوة الإسرائيلية المعاصرة فترى أن الشخصية العربية تتسم بعدوانية أصيلة وتحب الصراع والحرب وترجع هذه العدوانية إلى الإسلام الذي نادى بسمو المسلمين على غيرهم بالإضافة إلى أنه دين نزعة حربية، كما ترى هذه الصفوة أن الشخصية العربية تتسم بالانفعالية التي ترد إلى الضعف الحضاري، وأنها تعاني من أزمة هوية أدت إلى شعورها بالإحباط. أي أنها ترى عقلانية الإسرائيلي مقابل انفعالية العربي، ومسالمة اليهودي مقابل عدوانية العربي، وتقدم الإسرائيلي مقابل تخلف العربي، وواقعية الإسرائيلي مقابل الأوهام التي يعيش فيها العربي. (٢٩) ويرى العلماء الإسرائيليون أن الشخصية العربية تتسم بالجمود والتصلب وغير قادرة على تجاوز سلبياتها العديدة نتيجة سمات غريزية تتسم بها. (٣٠)

وبالنسبة لمفهوم الرأي العام الإسرائيلي عن الشخصية العربية فإن اليهود لم يعنوا كثيرا بالتفكير في مشاكل

العرب وشعروا تجاههم باللامبالاة التي تفوق في رسوخها الشعور بالشك فيهم، كما أن معظمهم يؤيد سياسات الحكومات الإسرائيلية الخاصة بفرض القيود العنيفة على العرب بزعم أن اعتبارات أمن إسرائيل لها الأولوية على حقوق العرب الإنسانية ومن ناحية أخرى ينكرون حقوق اللاجئين الفلسطينيين. وبصفة عامة فإن العرب يتسمون في نظر الغالبية العظمى من الإسرائيليين بأنهم كسالى، وذكاؤهم منخفض، وقلوبهم مشاعر الحقد تجاه إسرائيل، وهم قساة وخونة، وجبناء.[٣١]

صورة الشخصية العربية في الفكر الصهيوني

إن صورة الشخصية العربية الفلسطينية في الفكر الصهيوني لا تختلف عن المفهوم الإسرائيلي لهذه الشخصية. فالشخصية العربية الفلسطينية لم تكن تميز حتى عام ١٩٤٨ على أنها شخصية عربية فلسطينية فحسب وذلك على أساس أن السكان الأصليين لفلسطين كانوا يسمون عربا سواء في المؤلفات ذات الطابع النظري، أو في اليوميات الاستيطانية أو الروايات أو المراسلات الدبلوماسية وذلك يرجع لسببين: إما لكون العرب كانوا كتلة بشرية واحدة تتوزع عبر تقسيمات إدارية وليس عبر تقسيمات سياسية إقليمية يشكل كل منها دولة كما هو الآن[٣٢]. أو أن ذلك فكر صهيوني مخطط يهدف إلى نزع اسم الشعب العربي صاحب الحق في هذه البلاد وهو الشعب الفلسطيني. ونحن نرجح السبب الثاني لأنه عندما كانت الشعوب العربية موزعة عبر تقسيمات إدارية كان كل شعب يسمى باسمه، ولكن اليهود عمدوا إلى نزع الهوية الفلسطينية عن عرب فلسطين حتى يمهدوا لفكرتهم «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض»[٣٣] وكانت صورة العربي الفلسطيني في الفكر الصهيوني هي صورة البدوي الهمجي الجاهل وقد كتب «أحاد هعام»[٣٤] عام (١٨٩١) يقول: «العرب رجال صحراء، أناس جهلة لا يرون ولا يفهمون ما يجري حولهم» ثم تطورت صورة العربي الفلسطيني من بدوي إلى فلاح وذلك نتيجة الاصطدام الصهيوني بالواقع في فلسطين وحيث اعتقد الصهاينة أنهم في موقع أخلاقي وحضاري لا يقاس بالعربي الفلسطيني ولذلك فقد صور على أنه أقرب إلى المتسول من أي شيء آخر، وأنه متخلف ومنحط وتلتصق به كل صفة سيئة وكل عادة ذميمة، كما أنه لص وقذر وبالتالي فإنه ليس جديرا بأن يمتلك الأرض.

وقد أضيفت صفات أخرى للعربي الفلسطيني بعد تنفيذ وعد بلفور وظهور الفلسطيني المقاتل من أجل حقوقه المشروعة حيث وصف بأنه إرهابي وجبان ومتوحش ومثير للرعب، وأنه لا يقوم بعملياته العدوانية إلا في الليل أما النهار فإنه يرتدي لباس المسكنة والضعف[٣٥] ويقول «أحاد هعام»: «إن المستوطنين الصهاينة يعتقدون أن العرب جميعا متوحشون، يعيشون مثل الحيوانات ولا يفهمون ما يدور من حولهم».[٣٦]

ولم يقف المفكرون الصهاينة عند هذا الحد بل تمادوا في تشويه صورة العربي (بما في ذلك الفلسطيني) وتحقيرها، فهو محتقر ومزدرى بحيث لا يمكن لأحد أن يأخذه مأخذ الجد ولديه تراث عريق من شهادة الزور، وتراث أعرق من القتل والإجرام صار طبيعة ثابتة فيه، وأسلوب شيطاني من التخلف والغدر(٣٧).

ويقول «ج. كوهين»:

«إن العربي مجرد مخلوق غريب، يرتدي جلبابا ممزقا، وغطاء قذرا للرأس وتلتف زوجته بثوب: أبيض، ويسير أطفاله حفاة وليس من مجال الخطأ تحديد هويته فكل شيء يتعلق به، ماديا كان أم معنويا ينطق بصفاته، إنه ليس قذرا فحسب بل هو أيضا لص، وكذوب، وكسول، وعدواني».[٣٨]

ويبدو أن إصرار المفكرين الصهاينة على تشويه صورة العربي الفلسطيني كان يهدف نزع صفة الآدمية عنه حتى يبرروا لأنفسهم معاملته بقسوة واضطهاده وطرده من أرضه.

الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة قبل ١٩٤٨

إن صورة الشخصية العربية سواء كانت في المفهوم الإسرائيلي أو الفكر الصهيوني لا تختلف عنها في الإنتاجات الأدبية النثرية التي ظهرت في بداية هذا القرن. فعلى سبيل المثال يذكر «موشيه سميلانسكي المشهور بالخواجا موسى» (١٨٧٤-١٩٥٣) في سيرته الشخصية أنه عندما قابل العرب لأول مرة في طريقه من «يافا» إلى مستعمرة «ريشون لتسيون» كان غير مرتاح، وشعر بالقلق والغضب، وذهل عندما وجدهم هناك حيث يقول:

«ماذا يفعل هؤلاء العرب هنا؟ لماذا هم فقراء، ويقذرون بينما الأرض حول قريتهم جيدة وخصبة. . . إنهم مجيون ويكونون سعداء ويعيشون في سلام عندما يستقرون، ولكن عندما يهيجون يصبحون قتلة. يقتسمون خبزهم التافه مع الشخص الجائع الفقير، ولكنهم يرتكبون القتل من أجل ما يريدونه ولا يستطيعون تحقيقه». (٣٩)

وهنا يريد «موشيه سميلانسكي» توضيح أن العرب غير جديرين بملكية الأرض ولا بزراعتها ويصف شخصية «عبدالله بن الشيخ المجوز» في قصة عائشة فيقول:

«إنه شخص صغير ودميم، روحه شريرة مليئة بالغيرة والكراهية وانفعالاته العاطفية مشدودة. إن عبدالله يلهث وراء النقود ويحسبها، ولا يمكن أن يكرم على تقدٍ ولا يصون كلمته أبدا. إنه يصون فقط الكراهية تجاه أي شخص يعترض طريقه». (٤٠) ويصف «إسحق شامي» (١٨٨٩-١٩٤٩) العربي في قصة «انتقام البطاركة» بالعنف:

«بدأ يفك في بطء زراير صديريه، وينزع الكوفية من حول عنقه اليدين الذي اختفى تحت قفطانه ـ فظهر صدره الأسود اللون، وكان شعره الأسود طويلا، خشنا. . . . وحيئذ حول جسمه العريض تجاه الباب المؤدي إلى الرواق». (٤١)

كما يصف البدو فيقول:

«يمكنك أن تلمح جفاف الصحراء، ووهج الشمس في سمرتهم ووجوههم المتجعدة، وتبرز أنوفهم الخطافية من بين أغطية الرؤوس الملونة كمناقير الطيور الحادة، وعيونهم متوهجة وكأنها كانت في النار». (٤٢)

وهنا نجد أن «شامي» لم يختلف كثيرا عن «موشيه سميلانسكي» في وصفه للعرب. وفي هذا الصدد تقول «ريزادومب»:

«إن الصفات التي وصف بها «سميلانسكي» العرب في قصصه القصيرة تشبه تلك الصفات التي وصف بها «شامي» أبطاله: إن طباعهم الحادة وغضبهم السريع وصراعهم من أجل الانتقام، وصيانتهم لشرفهم هي الصفات السائدة للخصائص المتغيرة في كلتا الحالتين حتى وإن اختلف فكر الأدباء إزاء الأسباب والحالة التي أدت بهم إلى ذلك». (٤٣)

وإذا كان «موشيه سميلانسكي» قد وصف العرب بأنهم «مجيون، وقذرون»، ووصفهم «شامي» بالعنف وحدة الطباع فإن «إسرائيل زارحي» (١٩٠٩-١٩٤٢) وصفهم بأنهم عديمو الشفقة ولا توجد رحمة في قلوبهم حيث يصف عرب إحدى القرى العربية أثناء المعارك التي دارت بين الأتراك والقوات البريطانية في قصة «قرية السلوان» بقوله:

«يدخل عرب القرى بين النيران ليجردوا القتلى، وليسرقوا الجثث فيقطعون الأصبع الذي به خاتم أو يأخذون السنة الذهبية من الفم».(٤٤)

وهكذا فإنه يريد أن يصور الشخصية العربية الفلسطينية بأنها شخصية بشعة تتصف بالإجرام واللصوصية.

وهكذا نرى أن الشخصية العربية سواء في المفهوم الإسرائيلي أو الفكر الصهيوني أو الأدب النثري العبري في بداية هذا القرن هي شخصية البدوي أو الفلاح، الجاهل المنحط، القذر، المتوحش، الذي تلتصق به كل صفة سيئة، وكل عادة ذميمة، وشخصيته أيضا هي شخصية الإرهابي الذي يثير الرعب والفزع. وهذه الصفات لا تعكس صدقا أدبيا نابعا من الأدباء عند تصويرهم لهذه الشخصية، ولكنها تعكس فكرا صهيونيا موجها يهدف أساسا إلى تشويه صورة هذه الشخصية وتحييدها بهدف تحقيرها من ناحية وإظهار تفوق الشخصية اليهودية، من ناحية أخرى، والدليل على ذلك شيوع نفس هذه الصفات في القصة العبرية القصيرة من(١٩٤٨-١٩٦٧) كما سيتضح فيما بعد.

الأدباء والنماذج الأدبية التي تناولت الشخصية العربية(١٩٤٨-١٩٦٧)

كانت الشخصية العربية من بين الموضوعات التي تناولها الأدباء الإسرائيليون(١٩٤٨-١٩٦٧) في كتاباتهم القصصية. ويرى النقاد الإسرائيليون أن هؤلاء الكتاب قد تميزوا في كتاباتهم عن الشخصية العربية بالواقعية وذلك بخلاف من سبقوهم في العشرينات والثلاثينات الذين تميزت كتاباتهم بالرومانتيكية(٤٥).

وقد ضمت الفترة الزمنية (١٩٤٨-١٩٦٧) العديد من كتاب القصة القصيرة ممن تناولوا الشخصية العربية في كتاباتهم. ومن هؤلاء الكتاب من ينتمي إلى جيل فلسطين أي جيل ما قبل ١٩٤٨، ومنهم من ينتمي إلى جيل الدولة أي جيل ما بعد ١٩٤٨، وهو الجيل الذي يسمى «بالموجة الجديدة». وفيما يلي سنلقى الضوء على عدد من هؤلاء الكتاب وهم الذين سنتعرض بنماذج من إنتاجاتهم الأدبية لنوضح كيف صوروا الشخصية العربية في كتاباتهم

أ- نماذج من الأدباء الذين نشأوا في فلسطين

١- مردخاي طبيب:(٤٦) يتميز في كتاباته القصصية بالقدرة على حشد الشخصيات والأحاسيس والانفعالات حول نقطة رئيسية واحدة يصل فيها إلى الذروة(٤٧) كما أنه يجيد تصوير النماذج التي يتناولها وكشف الأحاسيس والانفعالات الكامنة فيها. ويلاحظ أن معظم قصص «مردخاي طبيب» تدور حول فترات من التاريخ اليهودي وخاصة تلك التي تتعلق بيهود اليمن سواء قبل نزوحهم إلى فلسطين أو بعد هجرتهم إليها واستيطانهم فيها.(٤٨)

وتعتبر قصة «قيثارة يوسي» (كنورو شل يوسي)[٤٩] من أهم أعماله الأدبية وهي إحدى قصص مجموعة «طريق ترابي» (ديرخ شِل عافار) ويصف من خلالها واقع يهود اليمن في فلسطين، ويتناول بالإشارة عرب فلسطين ويرجع إليهم السبب فيما حل باليهود من كوارث وآلام.

والقصة تحكي قصة حياة «يديدة» الأرملة اليهودية العجوز التي نزحت من اليمن وأقامت مع اليهود في فلسطين وفقدت ابنها الوحيد «يوسي» أثناء الحرب مع العرب، وضلت يديدا طريقها في المستعمرة في وقت شديد الحرارة وهي تحمل تحت إبطها قيثارة ابنها «يوسي» لتعطيها إلى أصدقائه، وفي الطريق تقابل عددا من أصدقاء «يوسي» فتدعوهم لمنزلها لتحكي لهم عنه، ولكن ما حكته لم يكن سوى قصة حياتها هي، قصة المأساة التي كانت تعيشها منذ ولادتها لابنها الوحيد وما ألم بها من حزن بعد فقدها إياه على أيدي عرب فلسطين.

وقد حشد «طبيب» أكثر من عشر شخصيات في القصة التي تصل إلى حوالي خمس وأربعين صفحة من القطع الصغير، وتمكن من أن يوظف القصة لإذكاء الروح اليهودية في أبناء جيله، حيث يذكرهم دائما بأن العرب هم سبب الكوارث التي تحل باليهود، وبأنهم ـ أي اليهود ـ موضع سخرية بالنسبة للعرب. فعلى الرغم من أنه وصف إحدى شخصيات القصة ـ يوناه ـ بأنها مجنونة وشكلها قبيح ومرعب وعنيف ومثير للسخرية والاستهزاء إلا أنه يذكر بأن الذي يستهزىء منها هم الشباب العرب وليس اليهود. وبالإضافة إلى ذلك فإنه أوضح أن يهود اليمن يعيشون في فلسطين في أدنى المستويات، في أكواخ مهملة وقبيحة مليئة بالقاذورات، ويعملون في أعمال البناء.

٢ ـ يزهار سميلانسكي: [٥٠]: أول أديب إسرائيلي يولد في فلسطين ويعبر من خلال إنتاجاته الأدبية عن تجربة الإنسان اليهودي في صراعه مع البيئة الفلسطينية، وركز في كتاباته القصصية على التعبير عن الإحساس بالطبيعة الفلسطينية واللقاء مع الشعب الذي يعيش في إسرائيل، وضرورة القيام بحرب دفاعية شرسة من أجل الحياة، والتعارض بين العالم النفسي للفرد، والوحدة الجماعية للجماعة التي تخضع رغبة الفرد لسياستها.[٥١]

ويقول «ي. كشت»: إن «يزهار» يعتبر مصورا أكثر منه قاصا وبصفة خاصة بالنسبة للقصة الواقعية التي يجب أن يظهر فيها قدرة القاص الحقيقية على الحبكة القصصية حيث نجد أن قصصه يغلب عليها تصوير الجو العام من ناحية والأحاسيس والمشاعر الداخلية لأبطاله من ناحية أخرى.[٥٢]

ومن أهم أعماله الأدبية قصة «خربة خزعة»[٥٣] ١٩٤٩ وهي قصة ذات حبكة قصصية بسيطة جدا تدور حول مجموعة من الجنود الإسرائيليين صدرت إليهم الأوامر باحتلال قرية عربية وإجلاء سكانها عنها وكان لقيام الدولة أثرا كبيرا على هؤلاء الجنود. فالشعور بالقوة والسلطة والجيش المحتل جعلهم لا يتنبهون لعناء المزارعين العرب المسنين والأطفال والنساء الذين طردوا من بيوتهم وحقولهم فقاموا ضدهم بأعمال قاسية بلا رادع وبلا سبب أمني أو عسكري لأنهم كانوا يتعاملون مع مدنيين عزل من السلاح الأمر الذي أثار «يزهار» فانتقد هذه الأعمال وهو لا يعبر عن الشعور النفسي الخاص بالبطل الموجود في الواقع القتالي كموضوع رئيسي في تفكيره ولكنه يركز على الحالات السائدة خارج إطار التوتر القتالي ويصف مظاهر الفوضى والعنف

والتكسير والتحطيم والقتل والصراخ والعويل. فسكان «خربة خزعة» لم يقاوموا الاحتلال نهائيا، أي لم تكن هناك معارك ولم تكن هناك أي محاولة للدفاع من جانب العرب العزل من السلاح.

وهناك قصة أخرى على نفس الدرجة من الأهمية كتبها «يزهار سميلانسكي» عام ١٩٤٩ أيضا وهي قصة «الأسير»(٥٤). يصف من خلالها عمل مجموعة من الجنود اليهود في إحدى القرى العربية أثناء هدوء حرب ١٩٤٨. والحبكة القصصية هنا لا تدور حول طرد سكان القرية ولكنها تدور حول أسر راعٍ عربي والتحقيق معه من خلال أربعة محاور رئيسية: إلقاء القبض على الراعي العربي وختمه بواسطة مجموعة من الجنود، وذهاب الراعي الأسير إلى الموقع العسكري، والتحقيق مع الأسير في الموقع، وإرسال الأسير في عربة جيب إلى معسكر القيادة.(٥٥)

ويقول «دان ميرون»: إن هذه القصة مثل بقية قصص «يزهار» أثارت اهتماما كبيرا بسبب التحفظ الواضح من أي تطرف قومي غير إنساني، ورفض البطولة الرخيصة وتعليم الجيل الشاب في إسرائيل ضرورة احترام العدو ممثلا في الإنسان العربي(٥٦).

إن هاتين القصتين هما من قصص «يزهار» التي كتبها عن الحرب(٥٧)، والدافع الرئيسي لكتابة هذه القصص هو دافع المقارنة التصويرية لجماعة غريبة من القراء، ولطبيعة هادئة غير قادرة على مواجهة هؤلاء القراء وليس في إمكانها إلا أن تنزه بالاستغراب والدهشة مع ملاحظة أن قصة «الأسير» قد تميزت بالعمق الدرامي والفني الذي افتقدته قصة «خربة خزعة».

٣- أهارون ميجد: (٥٨) كتب العديد من الروايات والقصص والمسرحيات التي تحتوي على عناصر كثيرة من السير الشخصية(٥٩)، تحرك فيها من الواقعية في إنتاجاته الأولى إلى السريالية ثم إلى الواقعية مرة أخرى، وترجمت معظم أعماله إلى عدة لغات أجنبية. وهو من أبرز الكتاب الذين مالوا إلى الأسلوب الفكاهي حيث تمثل الفكاهة عنده العمود الفقري بالنسبة لإنتاجاته الأدبية كلها.(٦٠)

ومن أبرز القصص القصيرة التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية قصة «الكتنزة (هطمون)»(٦١). وقد وصل فيها ميجد إلى قمة الأسلوب الساخر اللاذع في تناوله لهذه الشخصية. وتدور أحداث هذه القصة في إحدى القرى العربية التي استولت عليها السلطات الإسرائيلية. وهي تفتقد الحبكة القصصية ولكنها تعتمد على التصوير الدقيق، تصوير الطبيعة وتصوير النفسية العربية وانفعالاتها وأحاسيسها الكامنة. وعلى الرغم من تعدد الشخصيات في القصة إلا أنها جميعا شخصيات مساعدة تكمل الصورة التي يريد الكاتب تصويرها، وتخلق منها النموذج المثير للضحك بواسطة الأسلوب الساخر، صورة «سليمان» الإنسان العربي الذي طرد هو وزوجته أمينة وابنها علي من منزلهم. «فسليمان» هو البطل وهو المحور الرئيسي الذي تدور حوله القصة.

٤- موشيه شامير: (٦٢) اهتم في أعماله الأدبية بتصوير الصراع العربي اليهودي قبل ١٩٤٨ وكذلك دراسة الاتجاهات الاجتماعية والطبقية ومناقشة المشاكل القومية وانتقاد حياة الكيبوتس. كما تناول الشخصية الإسرائيلية المولودة في فلسطين وصراعها مع الأهداف والقيم الصهيونية التي صاغت شخصيته من ناحية، والأهداف والقيم التي دافع عنها «شامير» شخصيا من جهة أخرى. كما تناول ظروف المجتمع الإسرائيلي بعد ١٩٤٨ ولاقت كتاباته إقبالا شديداً لدى الشباب الإسرائيلي.

ومن أهم كتاباته التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية قصة «الخشخاش المر»[٦٣] وقد اكتملت لهذه القصة كل العناصر البنائية للقصة القصيرة عند «شامير» فنجد أن الحبكة القصصية تقوم على أساس الطبيعة الفلسطينية التي استوطنها اليهود بما تحويه من حدائق الزيتون والموالح والنخيل ومن مناظر طبيعية جميلة، والمجتمع الإسرائيلي ممثلا في الموشاف ومزارعه ونظمه والأساليب التي ينتهجها المسئولون فيه لطرد العرب من أراضيهم. كما أن أبطاله أبطال حقيقيون فعلا وليسوا من رسم الخيال. والشخصيات الرئيسية في القصة هي: «أبو فاضل» وزوجته «الشريفة» وابنها الرضيع، و«شبيرا» اليهودي الذي يعمل عنده «أبو فاضل» وأسرته، و«سليمان» ممثل لجنة الموشاف. وتعتمد هذه القصة على الديالوج بين «شبيرا» و«أبي فاضل» ويصور «شامير» الصراع النفسي داخل «شبيرا» ويغوص في أعماقه مصورا مشاعره وأحاسيسه. «فأبو فاضل» بالنسبة له كل شيء ولكنه لا يملك إلا تنفيذ الأوامر، ولا يستطيع منع قرار طرده ولذلك نجده لا يقوى على إخبار «أبي فاضل» بقرار الطرد مرة واحدة، حيث يحاول أن يجد سببا ليجعله مبرراً لذلك، فينتهي به الأمر إلى أن يبلغه بقرار الطرد حرصا على حياته هو وأسرته، وخوفا من أن يأتي المسئولون ويقتلوه هو وزوجته وابنه. وهنا يغوص «شامير» مرة أخرى في أعماق «أبي فاضل» ويصور ما ألم به من حزن وألم ويفيض كذلك في وصف أحاسيسه ومشاعره الداخلية.

٥- ناتان شاحم:[٦٤] من مجموعة الأدباء الشبان الذين يستوحون إنتاجاتهم الأدبية من حياة «الكيبوتس» وما يعتريه من مشاكل. وهو لايقدم الحلول لهذه المشاكل ولكنه يكتفي بعرضها وإن كانت بعض المحاولات التي بذلها أخيرا أخرجته من نطاق هذه الدائرة الضيقة.

ولشاحم إنتاجات قصصية كثيرة من أهمها مجموعة قصصية بعنوان «حجر على فوهة البئر». ومن قصص هذه المجموعة قصة «تراب الطرق» (آفاق هدراخيم)[٦٥] وهي أهم قصص «شاحم» التي تتناول الشخصية العربية. وقد ركز «شاحم» في هذه القصة كعادته على نماذج بشرية يهودية وعرض من خلالها مشكلتين من أهم المشاكل التي تواجه المستوطن اليهودي في فلسطين، وذلك بعد أن قدم وصفا للطبيعة على لسان البطل.

المشكلة الأولى: هي أن اليهود لا يجدون العمل اللائق بهم في فلسطين، ولم يضع الكاتب حلا لهذه المشكلة، والمشكلة الثانية: هي عرب فلسطين وما يلاقونه من معاملة سيئة وهي المشكلة التي لم يقدم لها حلا، ولكنه حذر في نهاية القصة قائلا: «إن العربي ليس صورة مصورة في كتب التاريخ، ولكنه وجود حي يقف على أرضه وينظر في عداء للآخرين».

٦- عاموس عوز:[٦٦] يهتم في كتاباته القصصية بتناول الأحداث العامة التي يكون «الكيبوتس» مسرحا لها. ولذلك فإن كثيرين من النقاد أشاروا إلى أن قصصه عبارة عن قصص عن «الكيبوتس» وفي الحقيقة أنه رغم أن أحداث قصصه تدور على أرض «الكيبوتس» إلا أنها ليست عن «الكيبوتس» نفسه. ويرجع ذلك إلى أنه ولد في عالم بعيد عن «الكيبوتس»، ولم ينضم إليه إلا وهو في سن الرابعة عشرة. وقد تميزت كتابات «عوز» القصصية باستخدام صورتين أساسيتين من الصور البلاغية وهما التشبيه والاستعارة،[٦٧] ويتضح ذلك من أهم كتاباته القصصية التي تناول من خلالها الشخصية العربية. وهي قصة «البدو الرحل والثعبان» (هنقاديم فتسيفع).[٦٨] والعناصر الرئيسية في هذه القصة هي «البدوي، وجئولا، والثعبان».

وقد استعار الكاتب القهوة ليعبر بها عن مشاعر «جتولا» وكان موفقا في ذلك لأن «جتولا» مرتبطة بالبدو وحياتها جزء من حياتهم وإذا كانت القهوة هي المشروب المفضل عند البدو فهي أيضا ذات أهمية خاصة بالنسبة «لجتولا» لأنها تجيد صنعها وكانت سببا في أن يكون لها مكانة خاصة في «الكيبوتس».

نماذج من الأدباء الذين تربوا في شرق أوربا

١ - أشر باراش: [٦٩] قاص واقعي، وهو من الأدباء العبريين الذين اهتموا إلى حد كبير بأدب غرب أوربا، وذلك على عكس «برنير وجنسين وبركوبيتس» الذين تأثروا أساسا بأدب شرق أوربا ولذلك تجد أن كتاباته يظهر عليها التأثير الغربي أكثر من تأثير الإرث اليهودي على الرغم من اهتمامه بالماضي التاريخي لليهود.

وكان «باراش» ينظر إلى مشاكل الحياة نظرة حزينة كئيبة، ويصورها كما هي كمتطلع إليها دون أن يقدم لها الحلول المناسبة. ويشير «دوف سيدن» إلى أن هذه النظرة الحزينة كانت انعكاسا للواقع الأليم الذي كان يعيش فيه. [٧٠] وقد تميزت كتاباته القصصية بالواقعية التي لا تتجاهل مشاعر النفس وأحاسيسها، وبالعمق الفني، وكثرة التفصيلات التي تساعد على إيضاح وبلورة الصورة التي يريد إبرازها دون إسهاب في تفصيلات جانبية.

ومن أهم كتاباته القصصية التي تناولت الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة «الحاج إبراهيم» [٧١] ١٩٥٢ وهي عبارة عن وصف لنموذج من نماذج الحياة اليومية بين عرب فلسطين. وقد جاء الوصف دقيقا وواقعيا دون إفراط في تفاصيل جانبية حيث ركز «باراش» في وصفه على شيئين رئيسيين وهما «الحاج إبراهيم» بطل القصة، والطبيعة وقدم في سبيل ذلك ما يظهر كل شيء منهما في صورة واضحة. والقصة بصفة عامة تفتقد إلى الحبكة القصصية.

وهناك قصة أخرى في هذا المجال وهي قصة «صفية المسيحية». [٧٢] وهي أيضا عبارة عن وصف لنموذج آخر من نماذج الحياة اليومية لعرب فلسطين. وقد كتبها بنفس الطريقة التي كتبت بها قصة «الحاج إبراهيم» فهي تفتقد إلى الحبكة القصصية، وتخلو من التفاصيل الجانبية ويتم التركيز فيها على وصف النموذج البشري «صفية المسيحية» من ناحية والطبيعة التي تتمثل في المنزل الذي تعيش فيه من ناحية أخرى.

٢ - حييم هزاز: [٧٣] خصص معظم كتاباته لتصوير الشخصيات والنماذج والصور، كما خصص بعضها لوصف حياة القرى والزعماء القرويين. ويقول «كلتيوم»: إن «هزاز» تميز في بعض كتاباته بالأسلوب الهزلي مثل «شالوم عليخم». ولكن في حين أن «شالوم عليخم» قد أضفى الدعابة على الشخصيات وعلى الأشياء، فإن «هزاز» قد استخدم الدعابة في الموضوعات التي يعرضها دون مغالاة في السخرية. [٧٤]

وقد تميزت كتابات «هزاز» بالقدرة الفائقة على المزج بين اليهود في شرق أوربا، واليهود في فلسطين، وبالوصف الدقيق لواقع يهود اليمن سواء في اليمن أو في فلسطين، وبالتحدث مع كل شخصية من شخصياته بلغتها المناسبة، وبوصف الواقع اليهودي في فلسطين والصراع مع الطبيعة الفلسطينية وعرب فلسطين.

ومن أهم كتاباته القصصية التي تناولت الشخصية العربية، قصة «أبو يوسف»[٧٥]، وبطلها هو «أبو يوسف» الرجل العربي المسن الذي يعمل حارسا في أحد السجون البريطانية بفلسطين في نهاية فترة الانتداب البريطاني. وهي عبارة عن ديالوج بين «أبي يوسف» وأحد السجناء اليهود، يريد «هزاز» أن يبين من خلاله مدى بطولة اليهود وإصرارهم على العودة إلى فلسطين وما يتحملونه من مشقة وصعاب في سبيل ذلك. وكذلك صورة العربي الرجل المطحون بين رحى الانتداب البريطاني من ناحية، والاستعمار اليهودي الجديد، من ناحية أخرى، والذي بارت أرضه وزرعه، وسلبت منه ممتلكاته فاضطر إلى تركها والعمل في حراسة السجون. وهذه القصة تعكس نوعا من التوتر والقلق الناتج من خوف «هزاز» على انهيار القيم اليهودية وضياعها وتهديد الاستقرار في البلد التي اغتصبوها من أصحابها.

٣- يوسف أريخا:[٧٦] قاص ملحمي واقعي، يصف الأحداث والأمزجة النفسية، ويعطي رأيه فيها بصراحة ووضوح. ويعتبر من الكتاب الذين انتقدوا الحياة القديمة في المهجر بالإضافة إلى تصويره للواقع الجديد في إسرائيل، ولكنه تميز عن سائر الأدباء بأن تناوله للواقع اليهودي في إسرائيل لم يكن على صورة واحدة، ولكنه تناول عدة صور متنقلا بين «الكيبوتساه» أو «الكيبوتس» إلى «الموشافاه»، ومن «الموشافاه» إلى المدينة. ولذلك فإنه يعتبر من الأوائل الذين نقلوا صورة واضحة عن حياة «الكيبوتس» و«الكيبوتساه»، وحياة القرية «والموشافاه»، ومن حياة العمال الزراعيين، وعمال البناء وتميع في تحديد خطوط تطور الحياة الجديدة.

ويكتب «يوسف أريخا» قصصه من خلال نظراته الخاصة، وهي نظرات المصور الذي ينظر إلى الطبيعة ثم ينسج قصته من خلال وجهة نظره، كما يصور أعمال الإنسان بصراحة ومن خلال الملاءمة بين أعمال الإنسان وطابعه ومصيره. ويتميز أسلوبه بالبساطة والوضوح وهو يستعين بكل مظاهر الطبيعة لخدمة حبكته الرئيسية، ويصور غرائز الإنسان: أشواقه بالنسبة للمرأة، وحبه للمال، وذلك عن طريق انسجام الأساس الوصفي التصويري مع الحوار الدرامي.

وقد اختار «يوسف أريخا» القصة القصيرة لتكون أساسا لإنتاجاته الأدبية، وتميز بالاندماج في شخصياته والتعبير عن مشاعرهم، كما تميزت كل قصة من قصصه بمستوى ثقافي معين، وكان يتعمد إخضاع اللغة والأسلوب لطبيعة الموضوع حتى يجذب القارئ إليه ويجعله وكأنه في نزهة سريعة بين المناظر والأعمال التي تحدث في الواقع.[٧٧] ومن أهم أعماله التي تناول من خلالها الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة «منظر ليلة»[٧٨] وهي تحكي قصة شخص يهودي اسمه «جلعادي» من مستعمرة «تل تسوك» ذهب إلى المدينة لشراء أدوية لابنته المريضة وبينما هو في الطريق وقع بين أيدي عدد من المدنيين المسلحين (مجموعة من الفدائيين) وهنا يصف «أريخا» في بساطة وواقعية. وقصة «الرسام والراعي»[٧٩] وهي تحكي قصة راعي عربي، كان يرعى الغنم وفجأة وجد أمامه الرسام اليهودي «أوري» الذي كان يجلس في خلوة ليرسم بعض المناظر الطبيعية فانتابه القلق لأن هذا المنظر أثار في ذاكرته حادثة قديمة فتصور أن هذا الرسام يجهز التسجيلات لشراء هذه الأرض. وهنا نجد أن «يوسف أريخا» قد تمكن من أن يعبر في وضوح عن مشاعر العربي وما ينتابه من مشاعر الخوف والقلق إزاء مصير أرضه التي يتم الاستيلاء عليها بعد سلسلة من الإجراءات المختلفة وذلك من خلال الحوار بين الراعي والمصور. وقد ظهرت قدرة «أريخا» الفائقة على تجسيد مشاعر الراعي في حكاية

«العراف» التي حكاها الراعي للمصور وأعرب فيها عن قلقه من أن تكون مهمته أيضا تمهيدا للسيطرة على مزيد من الأراضي مما أثار الرعب في قلب المصور خوفا من أن يتخلص منه الراعي حتى لا يكمل مهمته.

٤- يوسف حناني:[٨٠] قاص واقعي، يصف الحقائق كما هي بكل تفاصيلها وقد بدأ حياته الأدبية بكتابة الرواية ثم انتقل بعد ذلك إلى كتابة القصة القصيرة، وذلك على عكس من سبقه من الكتاب اليهود أمثال «يهوشع بريوسف، وشرجا قدري» اللذين بدآ حياتهم الأدبية بكتابة القصة القصيرة ثم انتقلوا إلى كتابة الرواية في مرحلة لاحقة، وقد تأثر إلى حد كبير «بيوسف حاييم برنر». وتميزت كتاباته القصصية بتناول النماذج غير العادية في الحياة، والدقة في التصوير والقدرة الفائقة على التعبير، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة ووصفها بجردة وبواقعية تامة.[٨١] ومن أهم أعماله القصصية قصة «مزمار أحمد» (١٩٦٠) التي تدور أحداثها على شاطىء نهر اليرقون حيث كان «يسراليك» (شخص يهودي) يجلس ويضع قدميه في المياه الدافئة تاركا نفسه لتموجات الرياح المليئة بالمياه والشمس، ويشعر فجأة بأن شخصا ما يقف بالقرب منه وحينما يفتح عينيه يجد شابا عربيا اسمه «أحمد» يقف على بعد خطوات معدودة منه وراء جذع شجرة ومعه مزمار يعزف عليه. وما أن رأى «أحمد يسراليك» وهو ينظر إليه حتى انتابه الخوف وبدأ ينظر إليه بنظرات مليئة بالرهبة والرعب. ورغم أن هذه القصة تفتقد إلى الحبكة القصصية، إلا أن ذلك قد تلاشى أمام مظاهر الشفقة والرحمة التي حاول «حناني» أن يعبر عنها من خلال تصرفات «يسراليك». كما وصف «حناني» الطبيعة بدقة متناهية فلم يترك شيئا من مظاهرها التي بدت له إلا وذكرها: الأشجار، والنهر، والمياه الدافئة، والأضواء، والظلال، والفراشات، والرياح والشمس والحيوانات، والقرى والمستعمرات اليهودية، والطرق الرملية، والمزارع والحدائق.

٥- إسحق أورباز:[٨٢] قاص ملحمي وعاطفي، اتسمت كتاباته القصصية بتناول النماذج الفردية، والتعمق في جوهر الأحداث ويعتمد في كتاباته على قدرته الفائقة على التعبير عما يجيش في صدره من الانطباعات التي تنعكس من احتكاكه بالواقع. وهو يؤدي دورا بارزا في قصصه ولذلك فإنه يحاول إيجاد علاقة بينه وبين أبطالها ولكن في حذر حتى لا يترك فرصة للقارىء للخلط بينه وبينهم، وربما تبدو هذه العلاقة في وجود تشابه بين اسمه والأسماء التي يختارها لأبطاله.

وتتميز كتابات «أورباز» بضعف البناء العام وخاصة في القصص التي تتناول سير الحياة الشخصية، ويوجد في قصصه إحساس قوي بالواقع الاجتماعي الإسرائيلي. وعلى الرغم من أنه لا يكتفي بوصف المناظر البارزة التي في الطبيعة ويحاول إيضاح الصور الجانبية حتى ينقل صورة دقيقة للقارىء إلا أنه غالبا ما يغير من وصف التفاصيل الجانبية حتى لا يكون هناك تطابق بين الصورة ومصورها. ويتميز «أورباز» باستخدام الجمل القصيرة، وكسر وحدة الجمل الطويلة باستخدام علامات الترقيم، كما أنه يستخدم بعض الرموز مثل النمل، والشمعدان الفضي التي تتحول إلى محور رئيسي تتجمع حوله مشاهد الحاضر وذكريات الماضي. ويملك «أورباز» القدرة على أن يجعل بطله الرئيسي يتحدث بطرق مختلفة، ويستطيع نقل نقطة التركيز من البطل الرئيسي إلى الصور التي حوله. والبطل الثائر في قصصه يتحول وهو في قمة ثورته إلى شخص يطلب الخلاص أو إلى مطارد يبحث عن ملجأ هادىء.[٨٣]

ومن أهم القصص التي كتبها «أورباز» وتناول من خلالها الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة

«على سن الطلقة»[٨٤] (١٩٥٩)، وهي تحكي قصة أسير عربي وقع بين يدي «أوريازا» وهو يتجول بالقرب من قطاع غزة ـ عندما كان يؤدي الخدمة العسكرية ـ ليستمتع بشمس الخريف. وبينما كان يسير أمام مغارة تفوح منها رائحة روث الماعز والجمال، أحس فجأة بشعور غير عادي تجاه هذه المغارة فاعتقد أن هناك شخصا ما يوجد بداخلها، وحاول أن يختبر شعوره الداخلي فدخل المغارة وحينئذ رأى بعض الأسمال السوداء البالية، فاتجه على الفور إلى دولاب الملابس وما أن فتحه حتى خرج منه شخص عربي طويل القامة وفي يده بندقية، ضغط على الزناد فلم تخرج الرصاصة فألقى العربي بندقيته وسقط على وجهه تحت قدميه وطلب منه ألا يقتله. أخذه «أوريازا» بعد ذلك للتحقيق معه في الخيمة ولم يترك شيئا في الطريق إلا وأشار إليه: الأراضي الزراعية القاحلة، والأراضي الخربة، والمنازل المهدمة، كما عبر عن الخوف الذي انتاب العربي ومشاعره الداخلية أثناء التحقيق معه.

ورغم وجود تشابه بين «أوريازا» في هذه القصة، و«س. يزهار» في قصة «الأسير» حيث يؤدي كل منهما دورا في قصته، ويتشابهان في وصف الطبيعة إلا أن هناك خلافا جوهريا بين تناول كل منهما لموضوع الأسير ويكمن الخلاف فيما يلي:

١ـ حاول «س. يزهار» أن يعبر عن نقمته إزاء ما يحدث مع العربي الأسير وما ينتظر زوجته وأولاده من مصير بائس. أما «أوريازا» فهو الذي ذهب بنفسه وألقى القبض على أسيره بدون تعليمات صادرة إليه.

٢ـ عبر «س. يزهار» عن ضيقه إزاء عدم قدرته على إطلاق سراح أسيره خشية ما يلقاه من عقاب بعد ذلك من قيادته، في حين أن «أوريازا» كان يمكنه إطلاق سراح أسيره دون أن يترتب على ذلك أي شيء ولكنه لم يفعل.

٣ـ لم يلحق «س. يزهار» بأسيره أي أضرار ولم يوجه إليه أي سباب أوشتائم أثناء اقتياده إلى الموقع العسكري، ولكن «أوريازا» كان يوجه إلى أسيره الشتائم والسباب ويركله بقدميه.

٤ـ إذا كانت قصة «س. يزهار» قد أثارت اهتماما كبيرا بسبب التحفظ الواضح تجاه أي تطرف قومي غير إنساني، ورفض البطولة الرخيصة، وتعليم الجيل الشاب في إسرائيل ضرورة احترام، العدو ممثلا في الإنسان العربي، فعلى العكس من ذلك، نجد أن قصة «أوريازا» تثير القلق إزاء هذا التطرف غير الإنساني والمعاملة البشعة للإنسان العربي.

ملامح وسمات الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧)

لقد كانت الشخصية العربية من أهم الموضوعات التي تناولها كتاب القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) ولذلك كان من الطبيعي أن تحظى السمات الخارجية لهذه الشخصية باهتمام هؤلاء الأدباء نظرا لأن السمات الخارجية لأي شخصية تعطي انطباعا خاصا عنها بل ربما تذهب إلى أبعد من ذلك وتعكس بعض الانطباعات الداخلية والمشاعر النفسية لها. وفي إطار ذلك نجد أن الصفات الجسدية والملابس الخارجية هما العنصران الرئيسيان اللذان يكونان ملامح السمات الخارجية لأي إنسان. وقد حظي هذان العنصران باهتمام الأدباء الإسرائيليين حيث كانوا يحرصون باستمرار على تصوير ملامح الشخصية العربية من

حيث الصفات العامة في تكوينها الجسدي ومظهرها الخارجي بالإضافة إلى التركيز على وصف الصفات الشخصية، والقيم الدينية لعرب فلسطين والأعمال التي يقومون بها والمساكن التي يقيمون فيها. وسوف نستعرض فيما يلي كيف صور الأدباء الإسرائيليون ذلك في كتاباتهم القصصية.

١ - الصفات الجسدية

نال وجه العربي اهتمام الأدباء الاسرائيليين حيث يصف «س. يزهار» في قصته «خربة خزعة» الرجل الذي خرج فجأة من باب أحد الأسوار الطينية بعد أن تصور أن الجنود الإسرائيليين قد ابتعدوا عن المكان ولكنه فوجىء بهم أمامه وأطلقوا النيران فوق رأسه فيقول: «لقد خلت ملامح وجهه من دمها ليس إلى حد الشحوب وإنما إلى حد البرقان والصفرة المخجلة» (أريغا-ص٦١).

أما «عاموس عوز» فيصف البدوي في قصة «البدو الرحل والثعبان» عندما كان واقفا يراقب «جئولا» من بين أشجار البستان وهي تثبت زرار القميص العلوي:

«أغلق البدوي عينه المفتوحة ورفع وجهه، وغمز بعينيه المراقبة، وكان وجهه شاحبا، وتنتشر في خديه الشقوق الطبيعية (برزيل - ص ٢٣١) وقد استخدم «عاموس عوز» هذا الوصف هنا ليعزز به وجهة نظره، وهي أن البدوي يقوم بعمل غير شرعي بقيامه بالرعي في المناطق الزراعية، ولذلك فإنه وصف وجهه بالشحوب على أساس أن هذا الشحوب يعكس خوفه من أن يراه أحد من سكان «الكيبوتس» ويلحق به الأذى. أي أن الراعي نفسه يعرف أنه ليس له الحق فيما يفعله.

ويصف «اسحق «أوربازء في قصته «على سن الطلقة» شخصية العربي «إبراهيم» وهو يجلس بجواره تحت شجرة الجميز، ويحكي له عن ذكرياته، وعن أن أباه وجده كانا يحكيان له دائما عن هذه الشجرة:

«وضعت السلاح بجانبي، ومضغ إبراهيم تبغا، وكان وجهه جامدا يعبر عن البلاهة» (أريغا - ص٣٩).

وهذا الوصف يعبر عن الحالة النفسية «لإبراهيم» الذي كان مذهولا مما حدث له حيث وقع أسيرا، ولم يتمكن من تحقيق هدفه، وأصبح مشلولا عاجزا عن التفكير فبدا كالأبله الذي لا حول له ولا قوة.

ويصف «حييم هزاز» «أبو يوسف» في قصته «أبو يوسف» وهو يتحرك في فناء السجن:

«كان طويل القامة، مقوس الظهر، وكان وجهه ككتلة من الأرض في وقت الجفاف» (أريغا - ص١٦١).

واستخدم الكاتب هذا الوصف ليكون مناسبا للعمل الذي يقوم به «أبو يوسف» حيث يعمل ضمن أفراد الحراسة بالسجن، وعادة ما تتميز وجوه الحراس بالجمود والصلابة.

أما «يوسف أريغا» فيصف الراعي - في قصة «الرسام والراعي» - عندما مر على الرسام وهو ينظر إليه بتعجب كبير قائلا:

«كان واضحا أن الراعي ينظر إلى الرسام بتعجب كبير، وعندما لوح له بيده كانت القشعريرة تغطي وجهه الصلب» (أريحا ـ ص٢٢٥).

وصلابة الوجه هنا تعكس ضيق الراعي من وجود الرسام وقلقه على الأرض التي يرعى فيها وخوفه من أن يتم الاستيلاء عليها.

وإذا كان وجه العربي قد نال اهتمام الأدباء الإسرائيليين بالوصف عند تناولهم للشخصية العربية فإن عيني هذه الشخصية قد حظيتا بنصيب أكبر من الوصف حيث وصفت بأنها عيون متعبة ومتقلصة تحملق دائما وترف في عصبية فيصف «ناتان شاحم» في قصة «تراب الطرق» العربي الذي جرى وراء عربة «كفتوروفيتس» المحملة بالمربى:

«شاب واحد فقط، ذو وجه صغير، وعيون ضيقة.. لم يصب «كفتوروفيتس» بالذهول، قفز من العربة ورفع الولد الذي كان يصرخ بين يديه... كان وجهه ضاربا إلى الحمرة، وعيناه ضامرتان». (أريحا ـ ص٣٤٥).

أما «أشر براش» فيصف عيون العرب بأنها دائما ملتهبة حيث يقول في قصة «صفية المسيحية»:

«كان أولادها الخمسة أولاد عرب بكل تفاصيلهم: الملابس القطنية القذرة، والشعر المنساب على مقدمة الرأس، وربما كان هناك دائما التهابا مزمنا بالعينين» (أريحا ـ ص ٣٤٤).

والوصف هنا يعكس حالة الإهمال التي يعيش العرب في ظلها، وعدم تمتعهم بالرعاية الصحية الكاملة لدرجة أن التهاب العينين أصبح سمة واضحة فيهم. والذي يؤكد ذلك أننا نجد أن هناك أدباء آخرين يصفون عيون العرب بنفس هذه الصفة «فإسحق أوربازا» يصف ـ في قصة على سن الطلقة ـ العربي الذي كان في الصورة:

«كان يوجد من بين هذه الصور، صورة لفتاة عربية، وصورة عائلية لعجوز واحد سقيم العينين». (أريحا ـ ص٣٣٨).

كما يصف «عاموس عوز» ـ في قصة «البدو الرحل والثعبان» ـ البدو الرحل وهم يتنقلون من مكان إلى مكان بقوله:

«كان هناك سيل متقطع وعنيد يتجه شمالا، تاركا وراءه الأماكن التي كان يستوطنها وينظر متعجبا بعيون متعبة إلى المناظر العاصفة». (برزيل ـ ص٢٢٣).

ويصف س. يزهار في قصة «خربة خزعة» عيون العرب الذين كانوا يختبئون بين الحقول بعد أن وصف التل الذي وصل إليه الجنود الإسرائيليين بالعربة الجيب ليشرفوا منه على الجانب الآخر والأراضي الواسعة المترامية الأطراف والتي بدت أسفل التل فيقول:

«وإذا بتلك العيون المتهمة تحدق بك من قلب الحقول، إنه صمت النظرة المتهمة تماما كتلك التي للحيوانات المهانة، تحدق بك وتصحبك ولا مفر» (سميلانسكي٧٧) أما «عاموس عوز» فيصف في قصة

«البدو الرحل والشبان» البدو وهم يتنقلون مع أغنامهم من مكان لمكان بحثا عن المرعى وهربا من الجوع.

«فمهم الأسود مبعثر في المناطق تأكل طعامها بأسنان قوية وشرهة وخطوات أصحابها صامتة وبطيئة وأعينهم ترقب كل شيء» (برزيل ـ ص٢٢٣) كما يصف في نفس القصة البدوي عندما قابلته «جولا» وسألته عما يفعله في الظلام وعما إذا كان لصا أم لا:

لا، حقا لا، أبدى اقتناعا كاملا وعاد للابتسامة. وكانت عينه المفتوحة ترف تلقائيا في عصبية... وانكمش العربي من تأثير الكلمات السريعة وحلق بعينيه في الأرض». (برزيل ـ ص٢٣٢).

وهذا الوصف لا يعكس الحرص والحذر ولكنه بمثابة ستار يحجب انفعالات البدوي عن «جولا» عندما قالت له متعجبة «لص» فالكاتب يحرص على أن يوضح أن البدوي كان يشعر بأنه قام بعمل غير شرعي وأنه تسبب في إلحاق الخسائر بمزارع المستعمرة ولذلك فإن عينيه كانتا محملقتان وترفان في عصبية.

كما وصفت عيون العرب أيضا بأنها شاردة ترتعد من الخوف وتبحث على الحيرة والشك والحقد فيصف «ناثان شاحم» الشاب العربي ـ في قصة «تراب الطرق» ـ الذي حاول الهروب من «كفتوروفيتس» قائلا:

«وجهه غاضب، وعيناه سوداوان قاسيتان تبحثان على الشك حاقدتان تنظران إليهم في كل اتجاه». (أريحا ـ ص٣٤٥)

كما يصف الشباب العرب الذين كانوا ينتهزون فرصة ابتعاد «كفتوروفيتس» أو اختفائه لينقضوا على المرعى ويلتهموها قائلا:

«اختفى كفتوروفيتس في فتحة الرمل. طالت اللحظات، كانت العيون الحاقدة تكمن في كل جانب وتنتظر الوقت المناسب». (أريحا ـ ص٣٤٦)

والوصف هنا يوضح مدى الحرمان الذي يعيش فيه العرب، كما يوضح أيضا المعاملة السيئة والإرهابية التي يلقاها العرب من اليهود والذي يؤكد ذلك أننا نجد أنه على الرغم من أن «يوسف حنالي» ـ في قصته مزمار أحمد ـ كان يعامل أحمد بلطف ويحاول الاقتراب منه ليعبر عن إعجابه بعزفه على الناي إلا أن أحمد كان لا يزال خائفا وينظر حوله في رعب وفزع حيث يقول حنالي:

«كان كلامي مزيجا مشوها من العربية والعبرية، ويبدو أن وضوح وجهي قد أزال خوفه، وبدأ هو يقترب مني ويلقي حوله بنظرات مليئة بالرعب». (أريحا ـ ص٢٤٩)

وتعرض الأدباء الإسرائيليون الذين تناولوا الشخصية العربية في قصصهم القصيرة إلى وصف أسنانها، ونظرا لأن تناولهم كان منصبا على الفلاح والبدوي فإن وصفهم للأسنان جاء مناسبا لهذين النمطين وشاع عنها في كتاباتهم أنها سوداء، فيصف «إسحق أورباز» ـ في قصة «على سن الطلقة» ـ صورة «إبراهيم عبدالمحسن جاموني»:

«كانت له أسنان سوداء، وأسفاه لقد شوهت الأسنان تلك الابتسامة النابعة من القلب»(أريحا ـ ٢٣٨)

وهذا الوصف مناسب لشخصية «إبراهيم عبدالمحسن جاموني» على أساس أنه فلاح والمعروف عن

الفلاحين عدم الاعتناء بأسنانهم.

ووصفت الأسنان أيضا بأنها مثل أسنان الحيوانات وقد استعار «يوسف أريخا» الذئب من البيئة الصحراوية وشبه أسنان أحد أفراد العصابة بأسنانه في قصة «منظر ليلة» قائلا:

«بعد أن مشط رئيس العصابة شاربه مرة أخرى بإبهامه وأصبعه، قام فجأة الرجل المتوحش الذي يكشف أسنانه كالذئب الوحشي» (أريخا-ص٢١٨).

ولعل «يوسف أريخا» قد اختار الذئب بالذات ليعبر عن مدى القسوة التي عامل بها هذا الرجل (أحد أفراد العصابة) «أهارون جلعادي».

كما أن «عاموس عوز» استعار الثعلب من البيئة الرعوية وشبه أسنان البدوي بأسنانه فوصف في قصة «البدو الرحل والثعبان» أحد البدو الذين قاموا بعملياتهم الانتقامية ضد اليهود قائلا:

«ظهر بملامح وجه ماكرة حتى يمكنه التدمير: مكشوف العينين، ومكسور الأنف، ولعابه سائلا، وفكاه بارزتان، وظهرت من بينهما أسنان طويلة ملوية كأسنان الثعلب». (برزيل-ص٢٢٥)

ويبدو أن الكاتب اختار الثعلب بصفة خاصة لأنه ـ أي الكاتب ـ وصف البدوي بالمكر والخداع وهذه الصفات من صفات الثعلب.

وجاء وصف الأيدي مناسبا لشخصية الفلاح أيضا حيث وصفت بأنها سمراء، وخشنة، وطويلة. فيقول «س. يزهار» في وصفه للعربي العجوز الذي وقع بين أيدي الجنود الإسرائيليين، في قصة «خربة خزعة»:

«أصبح أثناء حديثه بجوار بهيمته، وأمسك بحزام بطنها بيده السمراء المتيبسة». (سميلانسكي-ص٥٥)

ويصف أحد العرب الذين كانوا يجلسون تحت الجميزة قائلا:

«إنه شخص ذو شارب غليظ، كان يجلس في طرف الدائرة، ويلف بيديه القرويتين السمراوتين». (سميلانسكي-٦٦)

كما يصف العرب الذين جمعوهم من القرية ووضعوهم تحت شجرة خارجها فيقول: «وهناك من كتفوا أيديهم الكبيرة الخشنة ـ أيدي فلاحين ـ على صدورهم». (سميلانسكي-ص٧٠)

وفي قصة «الحاج إبراهيم» ـ يصف «أشر براش» «إبراهيم» قائلا:

«السمرة والصلابة من الرياح والشيخوخة، قدماه الحافيتان في صندل من المطاط». (أريخا-ص١٢٤)

ويصف «يوسف أريخا» الراعي في قصة «الرسام والراعي»:

«وقدماه الحافيتان، والسوداوان تخطوان في همجية صحراوية» (أريخا-٢٢٥)

ثم يعرب عن مشاعر الرسام قائلا:

«توقع أن يرى خلف ظهره خنجرا مصقولا، وعينين فيهما القتل، وقدمين حافيتين لينقلا الراعي من

الكمين رويدا رويدا» (أريخا- ص ٢٣٠) وفي قصة «البدو الرحل والثعبان» يصف «عاموس عوز» الرجلين اللذين رافقا الشيخ الذي حضر إلى «الكيبوتس» ليعتذر عن أعمال الشباب العرب:

«ثم قام وخرج، هو والرجلان الحافيان اللذان يرتديان جلابيبها القاتمة». (برزيل- ص ٢٢٧)

كما يصف البدوي الذي تحدث مع «جتولا»:

«العربي يوسع ضحكته، ويحني قامته وكأنه يقدم الشكر على جميل كبير. شكرا جزيلا ياسيدتي، إبهاما قدميه الحافيتين غرستا في الأرض الرطبة» (برزيل- ص ٢٣١)

ويلاحظ هنا أن وصف القدمين كان شائعا بالنسبة للفلاح والبدوي كما كان بالنسبة لوصف الأسنان ولم يكن قاصرا على الفلاح فقط كما كان في وصف الأيدي.

٢- الملابس

امتد اهتمام الأدباء اليهود في تناولهم للشخصية العربية الفلسطينية إلى وصف ملابسهم الخارجية، وكان وصفهم مركزا على الملابس الريفية والبدوية وتجاهلوا تماما وصف الملابس الحضرية وذلك حتى تكتمل الصورة التي عمدوا إلى تصويرها وهي أن الشخصية العربية الفلسطينية إما شخصية بدوية أو ريفية. فأشاعوا في كتاباتهم أن الفلاحين يرتدون قفاطينا ويضعون على الرأس عمامة أو طاقية ويصف «س. يزهار» ـ في «خربة خزعة» ـ العجوز الذي كان يستمع إلى الحوار بين «موشيه وجابي» ولقد تخيل إليه أن ثمة ترددا في الأمر قد ثار لديهما بالنسبة له:

«استدار نحونا، بطاقية صغيرة على رأسه، ولحية بيضاء، وقفطان مخطط مفتوق على صدره الأشيب». (سميلانسكي- ص ١٦)

ويصف العربي الذي دفعه «موشي» بقوة داخل العربة:

«بقيت ساقاه، وذيل قفطانه، وصندله يتدلى خارجها وهي تتخبط تخبطات مضحكة». (سميلانسكي- ص ٢١)

كما يصف العجوز الذي جلس على حجر بجانب أحد المنازل:

«وسرعان ماراح ذلك الرجل، ذو العمامة البيضاء، والحزام الأصفر يحاضر أمامنا». (سميلانسكي - ص ٦٤)

ويصف عربيا من بين أول مجموعة بدأ نقلها بالشاحنات:

«وسرعان ما انبرى من بينهم أحد الرجال بقفطانه المقلم وحزامه ذو الأبزيم الجلدي اللامع». (سميلانسكي- ص ٨٠)

وفي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشرباش» «الحاج إبراهيم» وهو جالس أمام محل الخضروات:

«كان هو نفسه يجلس على عتبة حجرية، ضخم الجسم، يرتدي قفطانا جميلا طويلا، ويلبس حزاما، وعلى رأسه طاقية». (أريخا- ص ١٣٤)

ويصف العربي الذي خرج من المنزل ثائرا غاضبا في قصة «صفية المسيحية»:

«وبينما كنت أقف مندهشا، ثار في الخارج عربي ذو رأس مكشوف وأخذ يقفز في قفطانه لينجو من الخطر». (أريحا-١٢٧)

أما بالنسبة للبدو فقد وصفوا بأنهم يرتدون جلابيبا غامقة، حيث يصف «عاموس عوز» الرجلين اللذين كانا مع الشيخ الذي أحضروه إلى مقر سكرتارية «الكيبوتس» وشرحا له ماقام به البدو من أعمال السرقة فيقول:

«ثم قام وخرج هو والرجلان الحافيان اللذان يرتديان جلابيبها القاتمة». (برزيل-٢٢٦)

ثم يصف البدوي و«جنولا» تنظر إليه بقوله:

«تطلعت الفتاة لجلبابه الغامق الثقيل وقالت له: ألا تشعر بالحر من جراء هذا» (برزيل-ص٢٣١)

٣- الصفات الشخصية

وإذا كانت السمات الخارجية لأي شخصية تعطي انطباعا خاصا عن هذه الشخصية وتعكس بعض الانطباعات الداخلية والمشاعر النفسية لها، فإن الصفات الشخصية هي التي تؤكد صدق هذه الانطباعات، وتكمل الصورة النهائية التي توضح هوية هذه الشخصية واتجاهاتها وأنماط حياتها. ولذلك كان وصف الصفات الشخصية للشخصية العربية في مقدمة الجوانب التي نالت اهتمام كتاب القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) نظراً لأن هؤلاء الكتاب قد حرصوا على تشويه صورة العربي الفلسطيني وتحقيرها، وإظهارها في صورة بشعة متوحشة تجسيدا للرؤية الصهيونية للشخصية العربية التي ترى بأنها شخصية تحمل في طياتها قدراً هائلا من الرغبة في الانتقام والوحشية والتعطش للدماء. ولذلك نجد «س. يزهار» يصور - في قصته «خربة خزعة» على لسان «شلومو ويهودا» - الطفل العربي الصغير حين يكبر ويكون رجلا بأنه سيكون مثل الحية السامة:

«رأينا كذلك ذلك الشيء الذي كان يدور، والذي لا يمكن أن يكون حين يكبر إلا حية سامة، ذلك الذي هو الآن» (سميلانسكي-ص٨٥)

وجاء التصوير بهذه الصورة تبريرا لما يقوم به الجنود الإسرائيليون من أعمال انتقامية ضد العرب رجالا ونساء وأطفالا، وأن ما يقوم به اليهود من أعمال ضد الأطفال إنما هو إتقاء لشرهم حينما يكبرون.

وفي قصة «الأسير» يصف س. يزهار أيضا الشخص الذي كان يجلس على أحد جانبي الصخرة عندما كان الجنود يقطعون الطريق جيئة وذهابا فيقول:

«وخلال هذه الضجة غاب عن ذهننا أن شخصا ماكان يجلس على أحد جانبي الصخرة في المنحدر بين عقبي بندقية وزوجين من الأحذية، إنه الأسير الذي كان يتلوى كالثعبان». (سميلانسكي-ص٢٦٥)

وكما جاء التصوير في «خربة خزعة» ليبرر الأعمال الانتقامية للجنود الإسرائيليين ضد العرب فإن التصوير في «الأسير» جاء تبريراً للقبض على البدوي الذي كان يجلس في حال سبيله دون ما ذنب اقترفه.

أما في قصة «الرسام والراعي» فإن «يوسف أريخا» يبين سبب القلق الذي كان يعيش فيه الرسام بعد أن تركه الراعي قائلا:

«كان يتوقع أن يرى خلف ظهره خنجرا مصقولا، وعينين فيهما القتل، وقدمين حافيتين لينقلا الراعي من الكمين رويدا رويدا كحية مفترسة». (أريخا-ص ٢٣٠)

والكاتب أراد هنا بهذا التصوير أن يظهر الراعي في صورة بشعة وخطرة، وأنه خائن ولا أمان له وليس عنده مجال للتفاهم، وأنه من الممكن أن يتسلل خفية كالحية السامة المفترسة وينقض على الرسام.

وفي قصة «منظر ليلة» يصف «يوسف أريخا» أحد العرب الذين قابلوا «أهارون جلعادي» وهو يسير ليلا في الطريق بعد أن وصف أفراد العصابة فيقول:

«إنهم طوال القامة وأقوياء، ملثمون ويرتدون ملابسا من الكتان، ويلتفون بالعباءات وعيونهم تلمع كالخنافس الماسية، وأسنانهم بيضاء، وأنوفهم دقيقة وأصابعهم مربوطة بأشرطة وكان أحدهم صبيا، ويبدو كرجل متوحش». (أريخا-ص ٢١٨)

ثم يصف نفس الرجل مرة أخرى في نفس القصة:

«بعد أن مشط رئيس العصابة شاربه مرة أخرى بإبهامه وأصبعه قام فجأة بتوبيخ الرجل المتوحش الذي كشف عن أسنانه كالذئب المتوحش». (أريخا-ص ٢١٨).

وهو يقصد بالعصابة هنا مجموعة الفدائيين التي كانت تقوم بأعمالها الفدائية ضد إحدى المستعمرات، والرجل الذي وصفه بأنه متوحش هو أحد أفراد هذه المجموعة. ولذلك فإن الكاتب وصفه بهذه الصفة ليبين أن هؤلاء الفدائيين يقومون بأعمال إرهابية ضد اليهود.

ويصف «مردخاي طيب» الشباب العرب في قصته «قيثارة يوسي» قائلا:

«فإن يوناه اليوم كما هي ضعيفة وواهنة جسديا ونفسيا، أما هؤلاء الصغار الذين يثيرونها فإنهم متوحشون بطبيعتهم». (طيب-ص ١٥)

وقد وصف «مردخاي طيب» الشباب العرب هنا بأنهم متوحشون بطبيعتهم ليؤكد على الفكرة التي يريد أن يعبر عنها من خلال قصته وهي أن العرب هم سبب البلاء الذي حل «بيوناه» كما كانوا السبب في مقتل «يوسي».

وحرص الأدباء الإسرائيليون أيضا على أن يظهروا العربي الفلسطيني في صورة المتسلل واللص ورجل العصابات وذلك حتى يبرروا لأنفسهم مطاردته، ومعاملته بقسوة وعنف وطرده من أرضه وقد تكررت هذه الصورة كثيرا في كتابات الأدباء الإسرائيليين مما يؤكد شيوع المفاهيم الخاصة بتشويه صورة العربي الفلسطيني فنجد أن «س. يزهار» يتحدث في قصة «خربة خزعة» عن التعليمات التي تلقاها من قيادته:

«ولا يمكن تقدير هذه الخاتمة النزيهة حق قدرها إلا بعد أن تعود إلى البداية، وتستعرض فيما تستعرض ذلك البند الموقر «معلومات» الذي سرعان ما يحذر من خطر متزايد لـ «متسللين» وقوى عصابات». (سميلانسكي-ص ٣٧)

وفي قصة «منظر ليلة» يصف «يوسف أريخا» الطريق إلى منزل «أهارون جلعادي»:

«وفي الحقيقة أن الطريق مازالت مليئة بعصابات السلب والنهب» (أريخا-ص٢١٦)

ثم قال عندما وقع «جلعادي» بين أيدي أفراد العصابة:

«وفورا هيء له أن هذه العصابة هي نفس العصابة التي هاجمت «تل شوك» منذ ثلاثة أيام». (أريخا-ص٢١٧)

ويصف في مكان آخر من القصة أفراد العصابة عندما جلسوا ليأكلوا:

«وجلس هؤلاء وأرجلهم مطوية في شكل دائرة حول النار، منهمكين على مأدبة الغداء، على عجلة حديدية مقعرة يأكلون فتات الخبز، وكان رئيس العصابة الذي بدا وكأنه أكل وجبة خفيفة ممددا وملفوفا ببطانية يتأهب للنوم». (أريخا - ص٢١٩)

وكما ذكرنا من قبل فإن المقصود بالعصابة في هذه القصة هي مجموعة من الفدائيين كانت تقوم بأعمالها ضد إحدى المستعمرات، ووصفها «يوسف أريخا» بهذه الصفات حتى يضع ما يقوم به العرب الفلسطينيون من أجل حقوقهم المشروعة في إطار عمليات السلب والنهب.

أما في قصة البدو الرحل والثعبان فإن «عاموس عوز» يتحدث عن البدو فيقول:

«إنهم يسرقون ثمار الفاكهة غير الناضجة التي في البساتين، ويقتحمون الخضيات ويسرقون الأكوام المهجورة، ويسرقون حظائر الدجاج، ويتضرر ريش الطيور أضف إلى ذلك - ونرجو ألا يساورك الشك - أن أيديهم قد وصلت إلى الأمتعة التي في شقتنا الصغيرة». (أريخا-ص٢١٩)

كما يقول في نفس القصة:

«إن الظلام يشاركهم في جرائمهم، اللصوص يمرون في المعسكر كالريح، ولم يجدوا الحراس الذين وضعناهم، ولا الحراس الذين أضفناهم إليهم». (برزيل-ص٢٢٥)

ويتحدث عن عمليات التفتيش التي كانت تقوم بها السلطات داخل مخيمات البدو لتبحث عن السرقات والسارقين فيقول:

«لم تسفر العمليات الهجومية المفاجئة التي تمت في المخيمات الممزقة عن أي شيء، وكأن الأرض قررت أن تتستر على السرقة وتنبه السارقين» (برزيل-ص٢٢٦)

ولعل وصف «عاموس عوز» للبدوي بهذه الصفات وتكراره لها أكثر من مرة مقصود به تشويه صورة البدو وأنهم هم السبب في كل ما يلحق بالكيبوتسات الإسرائيلية من أضرار كما أن هذا التكرار يؤكد شيوع الأفكار المقصود بها تشويه صورة العربي الفلسطيني على أيدي الكتاب الإسرائيليين.

ووصف عرب فلسطين أيضا بالجبن والمذلة والإذعان إما صراحة أو في صور استعارية حيث شبهوا بالشحاذين في توسلاتهم، وبالخرس والأحجار الصماء في صمتها وسكونها. فيصف «س. يزهار» في «خربة خزعة» حالة العجوز الذي أخذوا منه الجمل:

«كان العجوز مستسلما، ومخلصا، ومؤمنا، ومصليا، وجاهزا لأي شيء». (برزيل-ص٢٢٦)

كما يصف العربي الذي أمسكوا به بعد أن حاول الهرب:

«وفي النهاية بلع الرجل ريقه، ثم عاد ومد يده مستسلما». (سميلانسكي-ص٦١)

ويصف الرجال والنساء والأطفال الذين وقفوا بجوار جدار أحد المنازل عندما كان الجنود يقبضون على الشباب:

«حملقوا فينا بنوع من التجمد واليأس، وبلمحة بارقة من حب الاستطلاع الذي يطل من خلال الرعب، والذل، واليأس، والدمار، ومن خلال مباغتة الكارثة التي حلت لتوها». (سميلانسكي-ص٦٥)

أما «يوسف أريخا» فيصف الراعي - في قصة «الرسام والراعي» - عندما مر على الرسام فيقول:

«ومن خلال وجه يبدو عليه الخضوع والاستسلام ألقى التحية على الرجل الغريب». (أريخا-ص٢٢٥) كما يصفه عندما حاول أن ينادي على الرسام:

«نهض كشيء مهمل، تـوجه متسلقا الصخر هادئا لينادي الرسام، وما أن طبع على وجهه علامات الاستسلام حتى استجاب له «أوزي» بعربية واضحة». (أريخا-ص٢٢٦)

واستسلام الراعي هنا نابع من معرفته حقيقة مصير الأرض التي يرعى فيها واعتقاده في أن وجود الرسام سيتبعه مجموعة من الإجراءات الشكلية للسيطرة على هذه الأرض وفي نفس الوقت لا يستطيع أن يفعل شيئا للحيلولة دون ذلك.

وفي قصة «الخشخاش المر» يقول «موشيه شامير» على لسان شاميرا عندما توسل إليه «أبو فاضل» ليتركه:

إنك تصون نفسك من صفات العرب، وأحس بالقزع والاشمئزاز إزاء هذا الجسد الكبير الذي ركع أمامه على الأرض وأبناء أسرته من ورائه عند الحائط». (أريخا-ص٣٢٣)

ثم يقول «موشيه شامير» على لسان «أبو فاضل» وهو ينظر إلى أولاده عندما تكرر استنكار شاميرا له:

«ويلك، وضرب على رأسه، ومؤخرة أولاده، اذهبوا، ماذا تنتظرون؟ اذهبوا وابكوا أمامه، اذهبوا واطلبوا منه، اذهبوا وصلوا أمامه، توسلوا إليه». (أريخا-ص٣٢٣)

ووصف «موشيه شامير» العربي بهذا الأسلوب يأتي في إطار اهتماماته بـدراسة الاتجاهات الاجتماعية والطبقية، ومناقشة المشاكل القومية وانتقاد حياة الكيبوتس حيث يتضح من هذا الوصف المعاملة المهينة التي يعامل بها العربي من قبل اليهود.

وفي قصة «على سن الطلقة» يقول «إسحق أوربار» على لسان الجندي الإسرائيلي بعد أن حكى له «إبراهيم عبدالمحسن جاموني» قصته:

«إنني شعرت بـالذنب على ما حدث لبيته وعائلته، يـالجهنم، وربما هو يكذب، هؤلاء الأذلاء معروفون بالكذب». (أريخا-ص٣٣٩)

و«إسحق أوربازا» يقصد بالأذلاء هنا الفدائيين لأنه كان يعتقد أن «إبراهيم عبدالمحسن جاموني» من الفدائيين. أما «حييم هزاز» فيصف «أبو يوسف» في قصة «أبو يوسف» عندما وجد المسجونين يتحدثون بعضهم مع البعض الآخر قائلا:

«وما أن عادوا إلى السجن حتى جاء أبو يوسف ووقف أمامهم كالشحاذ». (أريخا-ص١٦٤)

ومن هذا الوصف يتضح مدى الحالة المهينة التي يعيش فيها العرب فعلى الرغم من أن «أبا يوسف» يعمل حارسا بالسجن إلا أنه يتعامل مع المسجونين وكأنه شحاذ.

وفي قصة «البدو الرحل والثعبان» يصف «عاموس عوز» الأغنام:

«ويراعم حيواناتهم مهملة مكتظة، تحتمي كل واحدة في الأخرى، وتتجمع في شكل كتلة ترتجف صامتة هادئة كرعاتها الخرس. . . . وعندما تعبر الحقول فمن شأنك أن تصطدم بقطيع خامل ملقى في مكانه وقت الأهلولة، وكأن أرجلها مغروسة في الأرض الجافة، وفي الوسط نام الراعي كحجر البازلت». (بزيل-ص٢٢٤)

ثم يصف البدوي عندما كان واقفا وراء «جتولا» بين الحقول:

«البدوي واقف خلف «جتولا»، صامت كالضباب، يرمش بإبهام قدمه في التراب وظله أمامه». (بزيل-ص٢٣)

ويتضح من هذه الاستشهادات الثلاثة الأدبية لعاموس عوز فهو يتخذ الرمزية منهجا أدبيا له ولذلك شبه الرعاة مرة بالحرس، وأخرى بحجر البازلت، وثالثة بالضباب وكل ذلك يعكس حالة الاستسلام والمذلة التي يعيش فيها البدو.

ووصف كتاب القصة العبرية القصيرة العربي أيضا بأنه قذر، ومقيت، وجيفه ووقح، ونتن، وحقير يثير الغضب وانقباض النفس حتى يبرروا لأنفسهم ممارسة العنف ضده بهدف اتقاء شره. ففي «خربة خزعة» يقول «س. يزهار» على لسان أحد الضباط الإسرائيليين موجها حديثه إلى جندي إسرائيلي ليتصرف مع العربي الذي كان يقف عند البئر.

«أوغد النذل في مؤخرته، فليقذر، فليتزحزح قليلا، فليتزحزح هناك ذلك القذر». (سميلانسكي-ص٤١)

ويعبر «يزهار» عن شعوره بالوحدة فيقول:

«كان من الأفضل لو أنني تركت كل شيء في تلك اللحظة وذهبت إلى المنزل. المعارك والعمليات، والمهام التي كانت غريبة عني، وكل أولئك العرب: القذرون، المتسللون لاحياء نفوسهم القاحلة في قراهم المهجورة، أصبحوا مقيتين، مقيتين إلى حد الغضب». (سميلانسكي-ص٤٦)

ويصف القرية بعد أن أصبحت خاوية وخربة:

«يتحرك فيها كريها، كنوع من الشفقة على متسول، ومشوه، وقذر، لا يثير إلا الغضب، وانقباض النفس

ولا حل له إلا أن تتخلص منه وأن تنتزع نظرة غاضبة وتقذف بها هذه القرية». (سميلانسكي-ص٤٧)

وفي قصة «صفية المسيحية» يصف «أشر براش» صفية عندما خرجت من المنزل وهي منفعلة وتجري وراء أخيها:

«وقفت فجأة كالمذهولة، وفورا بدأت تتحدث بالألمانية. إنه أخي كلب قذر، عربي حقيقي، إنه أهانني». (أرغا-ص١٢٧)

واختيار «أشر براش» لأن يكون وصف العربي بأنه قذر هنا على لسان «صفية» شقيقته يعطي إيحاء بأن هذه الصفة شائعة عندهم لدرجة أنهم هم الذين يصفون أنفسهم بذلك.

أما «ناثان شاحم» فيصف أحد الشباب العرب في قصة «تراب الطرق» قائلا: «شاب نحيف قذر، ولكن كتفيه عريضان، وعلى رأسه قبعة عسكرية قديمة». (أرغا-ص٣٤٢)

كما يصف الشباب العرب عندما كانوا يصعدون على العربة ويلعقون المربى:

«كانوا يقفزون على العربة، ويلعقون المربى التي تسيل على حروفها، كان «كتشوروفيتس» يقذفهم بالشتائم، ويهددهم بالسوط، ولكنهم التصقوا بالعربة كالذباب». (أرغا-ص٣٤٥)

ثم يصفهم مرة أخرى:

«كانوا يجرفون بأصابع قذرة ذلك الطين العكر من فوق العربة ويضعونه في أفواههم». (أرغا-ص٣٤٥)

ووصف «شاحم» للعرب بهذه الصفات فيه تبرير لضربهم بالسوط، فوصفهم بالقذارة ثم تشبيههم بالذباب يعني أنهم يشكلون خطورة على المربى التي يحملها ولذلك فإن ضربهم كان يهدف تجنب هذه الخطورة.

وجاء وصف العرب بالحيوانات ضمن سلسلة الأوصاف التي روجها الأدباء الإسرائيليون في كتاباتهم عن الشخصية العربية بهدف تحقيرها ومعاملتها معاملة بهائمية. ففي قصة «خربة خزعة» يقول «س. يزهار» على لسان «جاي» وهو يوجه حديثه إلى أحد العرب قائلا:

«توقف أيها الكلب، صرخ فيه جاي، وأطلق عليه الرصاص فوق رأسه» (سميلانسكي-ص٨٠)

كما يصف العرب وهم يسيرون في البحيرة:

«وكان ثمة من انحنى من بينهم متنهدا، ثم خلع نعليه من قدميه وراح يقطع الماء. لم أعرف لماذا بدا المشهد بالغ الإذلال والاحتقار كالحيوانات... فكرت.. كالحيوانات». (سميلانسكي-ص٨٢)

وفي قصة «صفية المسيحية» يصف «أشر براش» صفية عندما كانت تتشاجر مع أخيها:

«وقفت فجأة كالمذهولة. وفورا بدأت تتحدث بالألمانية. إنه أخي، كلب، قذر، عربي حقيقي». (أرغا-ص١٢٧)

ويقصد «أشر براش» بهذا الوصف عدم احترام المجتمع العربي لنفسه واحتقاره لذاته مما يؤدي إلى تشويه صورة العربي أمام القارئ».

أما في قصة «تراب الطرق» فيقول «ناتان شاحم» على لسان «كفتوروفيتس» لزميله «الياهو» عندما أوقف «كفتوروفيتس» العربة في السوق ونزل ليشتري بعض الطعام.

«إنهم مثل الكلاب، يرون أنك تفكر كثيرا فيهاجمون. وحينما نضربهم ضربة قوية فإنهم يهربون». (أريخا-ص٣٤٦)

وفي قصة «على سن الطلقة» يتحدث «إسحق أورباز» عن «إبراهيم» عندما ذهب ليخطب الفتاة التي أحبها فيقول:

«ذهب يطلب يدها ولكن أباها طرده كالكلب». (أريخا-ص٣٣٩) وهنا أيضا كما في قصة «صفية المسيحية» «لأشر براش» نجد أن الوصف جاء إظهارا لعدم احترام المجتمع العربي لنفسه واحتقاره لذاته. ونفس الشيء نجده في قصة «أبو يوسف» حيث يذكر «حييم هزاز» على لسان «أبو يوسف» وهو يوجه كلامه إلى المساجين بعد أن قص عليهم قصة الرجل الذي عطف على الكلب فأثابه الله على ذلك:

«أنهى «أبو يوسف» كلامه وقال: ولكن أنتم يا أولادي: اعطفوا على كلب مريض مثلي حتى تنالوا العطف في العالم الآخر». (أريخا-ص١٦٤)

٤ - القيم الدينية

ركز الأدباء الإسرائيليون (١٩٤٨-١٩٦٧) في كتاباتهم القصصية على وصف السمات الخارجية للشخصية العربية وتصوير طبائع هذه الشخصية كما لن تخلو هذه الكتابات من بعض الإشارات إلى القيم الدينية لهذه الشخصية حيث نجد «س. يزهار» يتحدث في قصة «خربة خزعة» عن العرب الذين جمعوهم تحت الشجرة تمهيدا لنقلهم خارج القرية فيقول:

«كان ثمة من جلسوا وتمايلوا بظهورهم كما لو كانوا في صلاة، بينما دحرج آخرون سبحات العنبر بشكل عام، أو مجرد سبحات سوداء وهناك من كتفوا أيديهم الكبيرة الخشنة، أيدي فلاحين على صدورهم». (سميلانسكي-ص٢٧٢)

ومن هذا الاستشهاد يلاحظ أن الأدباء الإسرائيليين لم يكتفوا بتشويه السمات الخارجية وطبائع الشخصية العربية ولكنهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك واستهزؤوا بحركات الصلاة.

وفي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشر براش» تصرفات إبراهيم:

«وفي يوم الجمعة، وبعد أن يعود من الصلاة بالمسجد فإن الشاب الصغير (ابنه أو حفيده، وربما يتيم غريب) يحضر عدة كراسي من الأماليد المجدولة للحاج وضيوفه وثلاث أو أربع نرجيلات، ومعها جمرات نارية». (أريخا-ص١٢٤)

أما «ناتان شاحم» فيصف القرية في قصة «تراب الطرق»:

«الجبال تقترب، تقترب رويدا رويدا، قرية عربية كبيرة، هناك عند صخرة الجبل بمفردها، ويوجد مسجد في الوسط، والبيوت من حوله، بساتين محاطة بأسوار، ورائحة دخان، وقطعان من الماعز». (أريخا-ص٢٤٢).

والإشارة إلى صلاة الجمعة ووجود مسجد في وسط القرية يعكس اهتمام العرب بديانتهم وهناك إشارة أيضا إلى فريضة الحج حيث يتحدث «أشر براش» عن «إبراهيم» في قصة «الحاج إبراهيم» فيقول:

«لقد حج مرة إلى مكة المكرمة، ومنذ ذلك الوقت يسمى بالحاج، وهو يبيع الآن خضروات يأتي بها من حديقته، أو من مزرعته». (أريخا-ص١٢٤).

وهكذا نلاحظ أن إشارات الكتاب فيما يتصل بمجال العبادة تقتصر على المظاهر الخارجية فقط دون الإشارة إلى الخشوع أو الفضيلة رغم أن الصلاة تدعو للخشوع، والحج يدعو إلى الفضيلة مما يعكس جهل هؤلاء الكتاب بديانة العرب. وليس ذلك في فحسب ولكننا نجد أن الأدباء الإسرائيليين قد أرجعوا روح التدين والرجوع إلى الله لدى العرب إلى عجزهم أمام المواقف المختلفة. ويبدو أن المفهوم كان شائعا لدى الكتاب الإسرائيليين حيث يصف «س. يزهار» في قصة «خربة خزعة» العرب الذين كانوا مكدسين تحت الشجرة فيقول:

«جمهورا واحدا صامتا، يرافق بعيونه كل ما يحدث، وبين الفينة والأخرى كان ثمة من يتأوه منهم ويقول: «آخ يارب». (سميلانسكي-ص٦٩)

ثم يصف مجموعة أخرى من العرب:

«بينما راح آخرون يفركون أعواد القش والخشب بأيديهم لمجرد أن يفعلوا شيئا ما وعيونهم جميعا كانت تتجول معنا، وتتعقب كل حركة لنا، ولا يقولون شيئا سوى تلك التنهيدة التي تطلق بين الحين والآخر: «آخ يارب». (سميلانسكي-ص٧٠)

كما يصف عربي آخر بعد أن رفض الجنود الإسرائيليين توسلاته:

«ثم عاد وجلس في مكانه ببطء وهو يتنهد قائلا: لا إله إلا الله». (سميلانسكي-ص٧١)

وفي قصة الحاج إبراهيم يقول «أشر براش» على لسان «إبراهيم».

«إن الله وحده هو العليم، فهو الذي أحضرنا إلى هذا العالم وهو الذي سيأخذنا منه». (أريخا-ص١٢٤)

وفي قصة «على سن الطلقة» يشير «إسحق أورباز» إلى الحديث الذي دار بينه وبين «إبراهيم عبد المحسن جاموني»:

«وحكى لي إبراهيم أن أخاه قتل أثناء حرب اليهود مع العرب، وهذه إرادة الله أن يموت أخوه وينتصر اليهود، وهو نفسه ليس لديه أي شيء عكس ذلك هو نفسه نزح إلى القطاع فسألته وماذا بالنسبة للعجوز؟ فقال إبراهيم: لقد مات هو أيضا، وحكى أن أباه لم يرغب في أن يترك مكانه وقال في هذا الصدد: إن أبي وجدي ولدا هنا، وماتا هنا. إنني سأبقى والله يفعل ما يريده (أريخا-ص٣٣٨)

وهكذا نرى أن الأدباء الإسرائيليين أرادوا ترسيخ فكرة أن العرب لا يستطيعون مواجهة المواقف المختلفة وليست لديهم القدرة على اتخاذ القرار.

٥- الأعمال التي يمارسها العرب

كان الصهيونيون يرون أنه حتى ينجح الاستيطان في فلسطين فإنه يجب تحديد موقف اليهود من أرضها الأمر الذي أفرز بدوره ما يسمى بصهيونية العمل التي ترى أنه لابد لليهودي من العمل في الأرض الفلسطينية وفلاحتها حتى يتم الاستيلاء والسيطرة عليها.

ومن هنا تعمد اليهود إبعاد العرب عن مجالات العمل تحت شعار «العمل العبري» الذي كان يهدف إلى تجاهل وجود شعب آخر -غير اليهود- في فلسطين وكذلك إزالة جزء من الطبقة العاملة العربية فيها من أجل إنجاز برنامج الدولة الذي تبنته الحركة الصهيونية وهو الاستيلاء على العمل والاستيلاء على الأرض. وتحت تأثير هذا الشعار طرد مبعوثو الصهيونية مئات العمال العرب من أماكن عملهم ومن تبقى منهم انحصرت أعمالهم في الأشغال الحقيرة التي لا يقوم بها العامل اليهودي كالعمل في المجاري والبناء وذلك تمهيدا للمفهوم السائد لدى الإسرائيليين بأن العربي كسول ولا يمكن إسناد أي عمل صعب إليه لأنه ليس لديه الاستعداد ولا القدرة الذهنية أو الجسدية اللازمتين لأدائه ولا يستطيع أن يؤدي العمل إلا بطريقة العربي وهو تعبير شائع الاستخدام بعد أن صار جزءا من التراث في إسرائيل فالمثل العبري «عمل عربي» يكاد يكون ترجمة حرفية لتعبير أداء العربي للعمل ويستخدمه الإسرائيليون للحط من قدر الشيء ولوصف أنظم درجات انعدام الكفاءة والافتقار إلى المهارة في العمل.

ولذلك فليس غريبا أن نجد إشارة الأدباء الإسرائيليين إلى الأعمال التي يقوم بها العرب منصبة على نمطي البدوي والفلاح وحتى إذا تخطت الإشارات حدود هذين النمطين فإنها لا تخرج عن الإطار العام لها. فإذا كانت الإشارة إلى عربي يعمل في مجال التجارة ـ نجده يعمل في تجارة الغلال الزراعية التي ينتجها الفلاح من الأرض، أو أعمال القطف والانتقاء والتعبئة التي ترتبط بالزراعة، وإذا كانت الإشارة إلى عربي يعمل عملا يدويا ـ نجده لا يقوم إلا بالأعمال الحقيرة المضنية التي لا يقوم بها عادة إلا الأعراب البدو في المناطق التي يتمركزون فيها. ففي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشر براش» عمل «الحاج إبراهيم» فيقول:

«محله، محل الخضروات لم يكن إلا مخزنا كبيرا خاليا، بابه المزدوج والمرتفع مغلق ويقوم على عتلتين كبيرتين من الحديد، وهو نفسه يجلس على عتبة حجرية». (أريخا-ص١٢٤)

ويقول عن «الحاج إبراهيم» نفسه:

«إنه يبيع الخضروات الآن من حديقته ومن مزرعته التي تقع خلف مستعمرة الألمانيين، وعندما يجمع الخضروات من حديقته فإنه يحضرها إلى محله في الصباح». (أريخا-ص١٢٤)

وهنا لم يقصر «أشر براش» عمل «الحاج إبراهيم» على بيع الخضروات فحسب ولكن يجعله هو الذي يجمعها أيضا من المزرعة بنفسه وكأنه يريد أن يقول: رغم أن «الحاج إبراهيم» يقوم ببيع الخضروات إلا أنه فلاح أيضا. ويبدو أن هذه الفكرة متأصلة عند «أشر براش» لأننا نجده يختار لزوج «صفية» وأولادها، وللعرب

الذين يتاجرون معهم في قصة «صفية المسيحية» المحاصيل الزراعية مادة لتجارتهم ولم يختر لهم شيئا آخر حيث يقول: «كنت أحضر عدة مرات في الأسبوع إلى محل «صفية»، وكانت تدخلني إلى الشقة في المكان الذي يوجد فيه أحيانا زوجها وأولادها، أو أي عربي آخر من الذين يتاجرون معهم، وهناك عرفتني على أنواع القمح: «قمح نوريس، وحوران، بلدي، وعلى أنواع العدس الأبيض والأحمر، وأنواع البازلاء والذرة. أيضا وكانت تبيع القمح المطحون». (أريغا-ص١٢٦)

وإشارة إلى ما يسمى بالأعمال التافهة أو الحقيرة التي يقوم بها العرب يقول «أهارون ميجد» على لسان «سليمان» في قصة «الكنز»:

«أخذت زوجتي والأولاد على الجمل وذهبت، وأخذت هي تجمع السيقان وتشعل النيران لتخبز، بينما نحن نجلس في السقيفة ونشرب القهوة».

ثم يقول على لسان «سليمان» أيضا عندما تخيل أنه يجلس مع زوجته في المنزل:

«هناك كانت «أمينة» تهف القمح. هنا كانت تحبط لتنقي العدس». (أريغا-ص ٣٠٩).

ويلاحظ أنه رغم تفاهة هذه الأعمال إلا أنها لم تخرج عن نطاق العمل الزراعي وقد تكرر ذلك عند أكثر من كاتب. ففي قصة «تراب الطرق» يصف «ناتان شاحم» الأعمال التي يقوم بها العرب:

«وعلى جانبي الأشجار الشائكة توجد أراضي زراعية مخططة، وقمح ذهبي اللون، وسيقان مستسلمة لليقطين المتزلق، وأحواض من الذرة الخضراء، والآن تقطع البقايا عربيات تلبس ملابس ملونة تقطفن من الحقل وتحملن أكواما». (أريغا-ص٣٤٢)

وفي قصة «الخشخاش المر» يوضح «موشيه شامير» الأعمال التي يقوم بها العرب:

«منذ أسبوعين في موسم أحد المحاصيل، كان «أبو فاضل» يجمع الليمون، والنساء تكومن الأخشاب للتدفئة في الشتاء. إنهم في الموسم يعملون كالبهائم. إنهم يشحنون الليمون في السلال ويحملونه على الجمال والحمير وينقلونه إلى محطة القطار، ومن هناك ينقل ليباع في تل أبيب وكل ما يتعلق بذلك: القطف، والانتقاء، والتعبئة، والربط، والشحن، وقيادة البهائم، والتحميل يقوم به أبناء «أبو فاضل» البنين والبنات والصغار والكبار». (أريغا-ص٣٢٠)

ويقول «يوسف حناني» في قصة «مزمار أحمد» عن «أحمد»:

«إنه يسكن في العزبة المجاورة وهو ذاهب الآن إلى أمه التي تعمل في الموشافاه عند اليهود». (أريغا-ص٢٢٠)

وواضح طبعا أن الكاتب يقصد أن «أم أحمد» تعمل خادمة لدى اليهود، وهذا عمل حقير من سلسلة الأعمال الحقيرة التي ينسبها الأدباء الإسرائيليون إلى عرب فلسطين والتي كانت شائعة أيضا لدى أكثر من كاتب حيث نجد أن «أشر براش» يقول على لسان «صفية» في قصة «صفية المسيحية»:

«أنا وزوجي نعمل بالسمسرة فقط. ففي الحقيقة كل هذا المحصول ليس ملكنا. العرب يحضرون لنا

عينات أو عدة عبوات ونحن نبيع ما عندهم». (أريخا-ص١٢٦)

وفي قصة «أبو يوسف» يقول «حاييم هزاز»:

«لقد تغير الحراس من مكان لمكان، وكان «أبو يوسف» واحدا منهم، كان عربيا يبدو وكأنه يبلغ الخمسين من عمره». (أريخا-ص١٦١)

كما يتحدث «مردخاي طيبب» في قصة «قيثارة يوسي» عن «يونا»:

«مازلت أذكر صرخات ألمها في جوف الليل من أثر الحروق وضرب السياط التي يتهال بها شيخ من الإسماعيليين الذين يخرجون الشياطين، وقد دعوه لكي يخرج من جسد الفتاة ذلك الشيطان الذي التصق بها». (طيبب-ص١٥)

٦- مساكن العرب

كان من الطبيعي بعد أن حرص الأدباء الإسرائيليون على تشويه صورة العرب في كتاباتهم الأدبية أن يصفوا الأماكن التي يعيشون فيها بأنها لا تزيد عن كونها قرى مهجورة ومعزولة على قمم الجبال فيصف «س. يزهار» القرى العربية في قصة «خربة خزعة» عندما كان موجودا في السهل يستعد مع زملائه للهجوم على القرية فيقول:

«العرب القذرون المسللون لإحياء نفوسهم القاحلة في قراهم المهجورة..... أي دخل لنا، ولشبابنا، وأيامنا الغابرة بقراهم المتسللة، والبقة والمقفرة والخانقة..... هذه القرى الخاوية سيأتي اليوم الذي تبدأ فيه الصراع.... وفي عز الظهيرة أو قبل الغروب تبدأ القرية التي كانت قبل لحظة فقط مجرد تسبيح أكواخ مقفرة، يلفها صمت اليتيم، صمت قاس ونحيب جنائزي يفطر القلب، تبدأ هذه القرية الكبيرة البائسة في التغني بنشيد الأشياء التي فارقتها روحها». (سميلانسكي-ص٤٦)

ثم يصف القرية وأزقتها:

«والآن حينما كنا نتوغل متحدرين في مهبط أحد الأزقة داخل القرية مستغربين ما إذا كان عرضه سيتسع سيارة جيب، ومتأهبين لكل المفاجآت التي قد تحدث وكان صمت القرية يعود فيوغل في السكون». (سميلانسكي-ص٦٠)

كما يصفها عندما قابل هو وزملاؤه سبعة من أبناء القرية يسيرون معا:

«الزقاق المتعرج، وأسوار الأحواش المطينة بالطين المخلوط بالتبن، والمتراصة بأعواد القصب المكدسة بأطوالها المتفاوتة، والتي كانت تفوح بقايا من شذى صيف (هه، صيف بعيد) رائحة القرية الرطبة، وضجيج صمت الخرائب بدت كلها غريبة وخانقة، وتافهة». (سميلانسكي-ص٦٤)

ونلاحظ هنا أنه على الرغم من أن «س. يزهار» معروف بإسهابه في وصف جمال الطبيعة العربية إلا أنه بالغ هنا في وصف قبح القرى العربية وذلك حتى يبرر ما سيحدث بعد ذلك من إبادة هذه القرى المتخلفة.

أما في قصر «الكنز» فيصف «أهارون ميجد» القرية التي تقع على صخرة التل:

«تقع القرية على صخرة التل حيث يقع منزل العمدة والمزبلة والميدان والشارع وكذلك البقال» (أريغا-ص٣٠٣)

وفي قصة «تراب الطرق» يصف «ناتان شاحم» الطريق الذي كان يسير فيه:

«الجبال تقترب رويدا رويدا، وهناك عند صخرة الجبل تقف قرية عربية كبيرة بمفردها» (أريغا-ص٣٤٢)

ويتضح من هذه الاستشهادات شيوع فكرة وجود القرية العربية المعزولة على قمم الجبال لدى الأدباء الإسرائيليين على أساس أن وجودها في المناطق الزراعية سيشوه طبيعتها الساحرة، وهي الفكرة التي تؤكد ما أشار إليه «س. يزهار» في قصة «خربة خزعة» من وصف القرى العربية بأنها مهجورة وخاوية ومعزولة.

أما بالنسبة للمنازل التي يقيم فيها العرب فقد وصفت بأنها مبنية بالطوب اللبن ويداخلها أكواخ طينية وبعض الأشجار حيث يصف «س. يزهار» في قصة «خربة خزعة» أحد منازل القرية أثناء إطلاق النار عليه:

«وثمة من يتوقف في البيت الطيني من الأكل». (سميلانسكي-٤٨)

كما يصف أحد المنازل أثناء الاقتحام بقوله:

«تركل البوابة الصغيرة التي تتوسط البوابة الخشبية الكبيرة في أسوار الطوب وتدخل إلى الحوش المربع الذي يتوسط كوخا على ضلعها من هنا، وكوخا آخر على ضلعها من هناك. وأحيانا، وحين تكون هناك سعة من المال والفرصة مواتية، كان يبادر هؤلاء فيضيفون كوخا طينيا فوق سقف البئر، ثم يشيدون كرما أو كرمين ويقيمون لها عريشة، بل ويحضرون الحجارة الأسمنتية التي ليست في حاجة إلى تبييض وإن كانت أطرافها غير متقنة الصنع كلها على الأقل وشجيرات فلفل وباذنجان عريضة تنبت إلى أسفل بين الأعشاب، وتعفنت عند العشور، وعزز تراكم الغبار فيه فوق بيوت العنكبوت الجافة كما لو كانت دهنية. جدران صرحوا على تزيينها بشتى الوسائل، مسكن مبيض بالكلس، مدهون بالأزرق والأحمر للزينة، وفي أعلى الجدران أشياء صغيرة معلقة للتفاخر». (سميلانسكي-٥٣)

ويصف بيوت القرية عندما توقف هو وزملاؤه في ظل الجميزة:

«كانت القرية قد أصبحت مكشوفة، من تحتنا أحواش، بعضها بيوت حجرية، وأكواخ طينية في غالبها». (سميلانسكي-ص٥٨)

كما يصف «أشر براش» منزل صفية في قصة «صفية المسيحية»:

«لقد سكنوا منزلا حجريا منخفضا داخل فناء مسور، وبجانب مدخل الفناء كان يوجد شيء يشبه الكوخ». (أريغا-ص١٢٦)

ويبرز من هذه الاستشهادات وصف الأدباء الإسرائيليين للبيوت العربية بأنها بناء لا فن فيه ولا إتقان لعلم العمارة. فهي مبان من الطوب اللبن أو من الأحجار الأسمنتية التي ليست في حاجة إلى تبييض حتى أطرافها غير

متقنة القطع، وإذا زرعوا بالقرب منها فإنهم يزرعون بلا اهتمام ولا تطبيق علمي سليم لأصول الزراعة.

لقد دأب الأدباء الإسرائيليون على تصوير العربي - رجلا كان أو امرأة أو حتى طفلا - في صورة مزرية حتى لا يشعر القارىء بأي تعاطف مع أي نموذج من هذه النماذج إذا تعرض لأي أعمال وحشية، واستتبع ذلك بالتالي استطراد الأدباء الإسرائيليين وأطنابهم في تصوير المعاملة القاسية إلى حد الإهانة والإذلال للإنسان العربي الفلسطيني بل وشملت القسوة والإهانة ما يمتلك من حيوانات وعقارات، ووصل الأمر إلى حد الحرق والنسف والتدمير.

فالعرب - كما يصورونهم - لا يجدون أي استجابة لتوسلاتهم ودموعهم. وحتى النساء العجائز لا ينلن أي عطف أو حنان من قبل اليهود، وكان الأدباء الإسرائيليون يفيضون في وصف مظاهر الهلع والذعر الذي يبدو عليهن عند مهاجمتهن حتى وإن تشعث شعرهن أو علا صراخهن. بل وتطرق الوصف إلى تصوير جوع الأطفال والمعاملة القاسية التي يلقاها هؤلاء الأطفال بما في ذلك ذوي العاهات منهم. ولعل هذا الاتجاه تكريس للمبادىء الصهيونية التي ترى في العنصر اليهودي التفوق والتميز على ما عداه من العناصر الإنسانية الأخرى، فالرجال العرب كلاب، وحمقى، وقذرون، وليسوا جديرين بحياة كريمة تذكر، ولا داعي لحزن ولا دموع إذا لقي أحد أولئك حتفه، ولاداعي للتعاطف أيضا إذا ما جُرح أحدهم على وجهه أو سالت الدماء من جسده.

وماذا تعني صرخات النساء - عند الأدباء الإسرائيليين - أو توسلاتهم إذا ما ألقى القبض على أزواجهن أو أبنائهن أو دفعوا إلى غياهب السجون أو حتى إذا طواهم الثرى في بطون القبور.

إن كل مظاهر التعذيب والإذلال والإهانة لم تكن تثير في نفوس الأدباء الإسرائيليين إلا الاشمئزاز، وكأن تلك النماذج البشرية غير جديرة بحياة ولا مستحقة الاحترام أو كأن هذه الصرخات النابعة من أعماق القلب مجرد حفيف شجر أو خرير ماء أو نعيق غربان. ومع أن منظر الأطفال يثير في نفس الإنسان العاقل شفقة ورحمة وعطفا، إلا أننا لا نكاد نلمح في كتابات الأدباء الإسرائيليين شيئا يذكر من هذا المظهر الإنساني الجميل. فالطفل العربي - كما يصورونه - لن يكون عندما يكبر إلا حية سامة ولذلك فإنه لا يستحق العطف والرحمة.

لقد عبر أدباء القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) عن الخط الذي كانت تسير فيه السياسة الإسرائيلية آنذاك والذي استمرت عليه بعد ذلك، فالتدمير والإرهاب والنسف والرعب عناصر أساسية في تصوير الأدباء الإسرائيليين للأحداث. فالمنازل تتهدم والمباني تسقط على رؤوس أصحابها، والانفجارات تنتشر في ربوع القرى الهادئة الساكنة والألغام تبث هنا وهناك حتى لا يفر العرب أو يلجأوا إلى شتات غير معروف المصير ولا محدد الجهة. وعمليات التفتيش تجري بين الفينة والأخرى ولا تراعى فيها حرمة لبيت، ولا احتراما لشيخ، ولا توقيرا لأنوثة، ولا قاعدة لأخلاق أو تهذيب.

إن الأدباء الاسرائيلين لم يقدموا أي تصور للعلاقات بين اليهود والعرب في فلسطين لـ (١٩٤٨-١٩٦٧) وهذه الظاهرة تعكس الرغبة في تجاهل الشعب الفلسطيني من ناحية، وتجاهل أن لهذا الشعب حقوقا مشروعة مغتصبة، من ناحية أخرى، لأن التطرق لمعالجة الشخصية العربية يتم دائما على أساس أنها شخصية هامشية

في الحياة اليهودية على أرض فلسطين، وأنها أدنى بكثير من الشخصية الإسرائيلية، وأنها مجرد مخلوق يجب التخلص منه بشكل أو بآخر. وإذا كان الأدباء الإسرائيليون قد تعمدوا تجاهل طرح أي تصور للعلاقات بين اليهود والعرب في فلسطين، وكذلك طرح أي تصور لحل المشكلة العربية في نفس الوقت الذي أسهبوا فيه في وصف قدرة الاستعمار الاستيطاني الصهيوني على فرض إرادته على الأرض الفلسطينية فإننا نجد بين ثنايا بعض أعمال هؤلاء الأدباء إشارات واضحة إلى الحق الفلسطيني في الأرض وإلى تمسك العرب الفلسطينيون بهذا الحق والاستماتة من أجله. وسواء بوعي أو بلا وعي فإن بعض الأعمال الأدبية أشارت إلى أن هذا سيؤدي إلى نموذج عربي فلسطيني جديد سيمثل طرحا جديدا للشخصية الفلسطينية، وهذه الشخصية النبوءة لن تكون مستسلمة للإرهاب ولن تنحني أمام سطوة القهر الإسرائيلية بل ستكون مشحونة بعبء الأجيال السابقة وتحمل بين جنباتها صرخة الثأر لاستعادة الوطن السليب، تلك الصرخة التي لن تكون صرخة حيوان مطارد خائف بل زئير نمرة لن يزيدها الألم إلا عنادا وإصرارا.

الهوامش والمراجع

(١) مجلة فصول: القصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، المقدمة، ص٥.
(٢) قطب، أحمد: قراءة في القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، رقم ٣٥٨، ١٩٨١، ص٣.
(٣) ابن. يوسف: قاموس مصطلحات الأدب القصصي (ميلون مونحي صبوريت)، دار نشر اتحاد الطلبة التابع للجامعة العبرية، القدس، ١٩٧٨، ص٢-٣.
(٤) ليختيوم. يوسف: القصة العبرية (صبور معفري، أنثولوجي دار نشر بتيسكي، تل أبيب، ١٩٥٥، ص٨.
(٥) يوسف بريل (١٧٧٠-١٨٤٠) تناولت قصصه حياة الصالحين ورجال الدين، وكانت أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة. كتب مجموعة من القصص القصيرة منها «كاشف الأسرار»، و«الممتحن العادل».
(٦) إسحق أرتر (١٧٩١-١٨٥١) وتناولت قصصه وصف المدينة اليهودية في المهجر ونقد أساليب التعليم القديمة، وكتب مجموعة من القصص القصيرة تحت عنوان «المطلع لإسرائيل».
(٧) إيزيك ماير: اتسمت كتاباته بالواقعية، وكان يركز جهوده في بداية الأمر في أدب اليديش ثم خاض عدة محاولات قصصية بالعبرية.
(٨) ليختيوم: نفس المرجع، ص١٥.
(٩) لاخوفر. ف: تاريخ الأدب العبري الحديث (تولدوت هسفروت هعفريت هحدشا) دار نشر دافيد، تل أبيب، الجزء الثاني، ص١٢٧.
(١٠) ليختيوم: نفس المرجع، ص٢٠.
(١١) ليختيوم: نفس المرجع، ص١٢-١٧.
(١٢) الشامي. رشاد (دكتور): لمحات من الأدب العبري الحديث مع نماذج مترجمة، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٩، ص١٦.
كورتسفيل. باروخ: بحث الأدب الإسرائيلي (حيوس هسفروت هيسرائيليت)، دار نشر جامعة بر إيلان، رامات جان، إسرائيل، ١٩٨٢، ص٤٨.
(١٣) يهودا بعارى (١٨٩٩-١٩٩٠) كتب مجموعتين من القصص القصيرة، الأولى بعنوان «في الخيام»، والثانية بعنوان «فترات المشاركة»، وتدور أحداث هذه القصص حول واقع الكيبوتس في فلسطين كما أنها تصور مشاعر السكان وأفكارهم.
(١٤) إسحق شنهار (١٩٠٥-١٩٥٧) ركز اهتمامه منذ البداية على القصة القصيرة والأقصوصة وأول إنتاجه مجموعة قصصية بعنوان «الحلم ودم» تدور أحداثها من حرب أو ثورة تحدث في مدينة هادئة فتقلب أحوالها رأسا على عقب.
راجع: شوق. شلمى: الواقع والإسناد في الأدب العبري الفلسطيني (متسيوت فاقام بسفروت هارتس يسرائيليت)، دار نشر دافيد، تل أبيب، ١٩٧٠، ص١٢.
(١٥) ليختيوم: نفس المرجع، ص٤٩.
(١٦) كرامر. شالوم: الواقعية وتحطيمها (رياليزم أوشيراو)، دار نشر أجودات هسوفريم بيسرائيل، ص٩-١٠.
(١٧) كرامر: نفس المرجع، ص١٠.
(١٨) كرامر: نفس المرجع، ص١٥.
(١٩) شاكيد. جرشون: موجة جديدة في الأدب العبري (جل حاداش بسفروت هعفريت)، دار نشر هكيبوتس هأرتسي، هشومير هتساعير، تل أبيب، ١٩٧١، ص١٢.
كرامر: نفس المرجع، ص٢٦.
(٢٠) كرامر: نفس المرجع، ص١٣
(٢١) ميخائيل. ت. ي: من مشاكل النثر الإسرائيلي الحديث (ميعويتها شل هبروزا هيسرائيليت هحدشاه)، موزنايم، تل أبيب، ص٢٥٧-٢٥٨.
(٢٢) ليختيوم: نفس المرجع، ص٦١-٧٠.
(٢٣) كامل. لويس: قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (الشخصية اليهودية)، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، مجلد٢، ١٩٧٠، ص٥٢.
(٢٤) هندادي. سامي (دكتور)، يوسف صايغ: ملف القضية الفلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ١٩٦٨، ص٧٥.
(٢٥) يس. السيد: الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٧٣، ص ٤١-٤٧.
(٢٦) يس: المرجع السابق، ص١٢٧-١٣٠

(٢٧) يس: نفس المرجع، ص١٣٠-١٣٢.
(٢٨) يس: نفس المرجع، ص١٣٢.
(٢٩) يس: نفس المرجع، ص١٣٢ـ١٣٦.
(٣٠) يس: نفس المرجع، ص١٣٧-١٥٣.
(٣١) يس: نفس المرجع، ص ١٦٠-١٧٠.
(٣٢) الراغب، هاني: «الشخصية الفلسطينية في الفكر الصهيوني» مجلة العربي، فبراير ١٩٨٣ العدد ٢٩١، ص ٣٦-٣٩.
(٣٣) هذا الشعار ردده الروائي الصهيوني «إسرائيل زانجويل» (١٨٦٤-١٩٢٦).
(٣٤) اسم الشهرة لأشير جينزبرج، وهو أحد الكتاب والمفكرين في الأدب العبري الحديث وفيلسوف الصهيونية الثقافية.
(٣٥) الراغب: نفس المرجع، ص٣٦.
(٣٦) المسيري. عبد الوهاب (دكتور): أرض الميعاد، دراسة نقدية للصهيونية السياسية، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة، كتب مترجمة، رقم ٧٤٢، ص١٩٣.
(٣٧) يس: نفس المرجع، ص٣٨.
(٣٨) روزيل. إليا: الفلسطينيون في إسرائيل، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة، كتب مترجمة، رقم ٧٤٦، ص ١٧٨.
(٣٩) Domb. RisA: The Arab in Hebrew prose (1911-1948) London, Vallentine, Mitchell, P 25-25.
(٤٠) Domb : op, p96.
(٤١) Domb: op, p 82.
(٤٢) Domb: op, p 43.
(٤٣) Domb: op, p 35.
(٤٤) Domb: op, p 90.
(٤٥) بن عيزر. إهود: الحرب والحصار في الأدب الإسرائيلي (ملحامah ومانسور بسفروت هيسرائيليت)، ١٩٦٧ - ١٩٧٧.
(٤٦) ولد مردخاي طبيب عام ١٩١٠ في مستعمرة «ريشون لتسيون»، عمل بالزراعة والصناعة والبناء، وعمل في الجيش البريطاني أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك شغل منصباً رئيساً في مؤسسات إسرائيل الثقافية، ثم في الهيئة المركزية للهستدروت، وبعد ذلك في حرب البلماح. ونشرت أولى أعماله الأدبية في صحيفة دافار ومجلة عيتيم عام ١٩٤٧.
(٤٧) الشامي: نفس المرجع، ص٩.
(٤٨) ميخائيل: نفس المرجع، ص٦٤.
(٤٩) طبيب. مردخاي: طريق ترابي (ديرخ شل عافار)، دار نشر عوفيد، الطبعة التاسعة، ١٩٧٠، ص٩-٥٦.
(٥٠) اسمه الأدبي «س. يزهار» (سامخ يزهار) وهو كاتب إسرائيلي ينتمي إلى الجيل الأول من الأدباء الإسرائيليين الذين ولدوا في فلسطين. ولد في مستعمرة رحوفوت، عام ١٩١٦ لعائلة من الأدباء، ودرس في قرية شيمن للشباب وفي مدرسة رحوفوت الثانوية، ودرس علم النفس ثم عمل بالتدريس لفترة طويلة واشترك في حرب ١٩٤٨. كان عضواً بالكنيست عن حزب المباي وبعد ذلك عن حزب رافي حتى يوليو ١٩٦٧. وقد أثر إلى حد كبير في كتاباته والدي نيسان جنسين، ويوسف حاييم برنر.
(٥١) موشال. منشه: دروس في الأدب العبري والعام (شعوريم بسفروت عفريت فكلاليت)، الجزء الرابع، دار نشر يفنه، تل أبيب، ١٩٦٩، ص ١٨١.
(٥٢) كيشت. ي: النقائض (سفيوت)، تل أبيب، ١٩٥٣، ص ٢٤٠.
(٥٣) سميلانسكي. يزهار: سبع قصص (شفعاه سيوريم)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٧٧، ص٣٥-٨٨.
(٥٤) سميلانسكي: نفس المرجع، ص٩١-١٠٨.
(٥٥) موشال: نفس المرجع، الجزء الرابع، ص١٩١.
(٥٦) ميرون. دان: أربعة أوجه في الأدب العبري المعاصر (أربع بنيم بسفروت هعفريت بت يمينو)، دار نشر شوكن، القدس وتل أبيب، ١٩٦٢، ص٨٥.
(٥٧) كتب يزهار سميلانسكي ثلاث قصص أخرى عن الحرب وهي: قبل الانطلاق ١٩٤٨، وقافلة منتصف الليل ١٩٤٩، وأيام تسكلاج ١٩٥٨.
(٥٨) ولد أهارون ميجد في بولندا عام ١٩٢٠، وهاجر إلى فلسطين مع أسرته عام ١٩٢٦. درس في مدرسة هرتسليا الثانوية بتل أبيب. التحق بكيبوتس «سدوت يم»، وعمل في ميناء حيفا. ذهب إلى أمريكا في بعثة من ١٩٣٦-١٩٤٨. ترك الكيبوتس عام ١٩٥٠ حيث استقر في تل أبيب ورأس تحرير صحيفة «المساء». عين مستشاراً ثقافياً لإسرائيل في لندن ١٩٦٨.
(٥٩) بنشاي. إسحق: مع كتاب إسرائيل (عم سوفري يسرائيل)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٦٩، ص١٩٢.
(٦٠) صبيحة. محمود (دكتور): استراتيجية الأدب الصهيوني لإرهاب العرب، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر، أبو ظبي، ١٩٨٨، ص٥٩.
(٦١) أريخا. يوسف: قصص عربية من حياة العرب (سيبوريم عفريم مي حييهم)، دار نشر عوفيد، تل أبيب، ١٩٦٣، ص ٣٠٢-٣١١.

(٦٢) ولد موشيه شامير عام ١٩٢١ في مدينة صفد ثم استقر بعد ذلك في تل أبيب حيث درس في مدرسة هرتسليا الثانوية، وانضم إلى منظمة هاشومير هتساعير ولعب دورا بارزا فيها ثم إلى كيبوتس مشمار هاعيمك عام ١٩٤١. وفي عام ١٩٤٤، انضم إلى سرايا الصاعقة، وترأس شامير قسم الهجرة في الوكالة اليهودية بالسنتين ١٩٦٩-١٩٧١ وانتخب عضوا بالكنيست عن حزب ليكود اليميني وهو من بين القلة اللذين صوتوا ضد اقتراح بيجن الخاص بالدخول في مفاوضات سلام مع العرب.

(٦٣) شامير، موشيه: الخشخاش الأحمر (هشخشاش هم) من مجموعة تحت الشمس (متوح تحت هشيمش)، دار نشر سفريت بوعليم، ١٩٥٨، ص ٣١٧.

(٦٤) ولد ناتان شاحم عام ١٩٢٥ في تل أبيب وخدم في «البالماح» (سرايا الصاعقة) ثم في الجبهة الجنوبية أثناء حرب ١٩٤٨ وبعد ذلك أصبح عضوا في كيبوتس حيث ألقاه وله إنتاجات أدبية كثيرة في مجال الرواية والمسرحية والقصة القصيرة يصف من خلالها حياة الكيبوتس.

(٦٥) شاحم، ناتان: تراب الطرق (أفاق هدراخيم) من مجموعة حجر على فوهة البئر دار نشر سفريت بوعليم، ١٩٥٦.

(٦٦) ولد عاموس عوز عام ١٩٣٩ في القدس. تعلم في مدرسة دينية ثم انتقل إلى مدرسة عامة. وعندما بلغ أربعة عشر عاما انتقل إلى مستعمرة حولده ودرس في الجامعة العبرية ثم عمل بالتدريس وهو من مؤسسي حركة «من هيسود». وقد بدأ بكتابة المقالات الأدبية ثم القصص متأثرا بقراءاته لكتابات عجنون.
راجع: يتساكيل: نفس المرجع، ص ٨٨.

(٦٧) برزيل، هليل: ستة كتاب ــ ست عشرة قصة (ششا سيريم ـ شش عسره سيبوريم) دار نشر يحدين، احود موشاييم، ١٩٧٢، ص ٢٠٩.

(٦٨) برزيل: نفس المرجع، ص ٢٢٣-٢٣٩.

(٦٩) ولد أشر باراش في جاليسيا عام ١٨٨٩، وهاجر إلى فلسطين عام ١٩١٤ حيث عمل بتدريس اللغة العبرية وآدابها. بدأ حياته الأدبية بكتابة عدة قصائد شعرية ومجموعة قصصية باليديش ثم تحول بعد ذلك إلى الكتابة باللغة العبرية. وقد كتب عدة قصص من واقع الحياة اليهودية في جاليسيا كما كتب أيضا عن حياة مهاجري الموجة الثانية في فلسطين.
راجع: المسيري، عبد الوهاب (دكتور): موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، رؤية نقدية، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٧٥، ص ٩٥.

(٧٠) شاكيد: الأدب القصصي العبري (١٨٨٠-١٩٧٠)، ص ٣٤١.

(٧١) أرفا: نفس المرجع، ص ١٢٤-١٢٦.

(٧٢) أرفا: نفس المرجع، ص ١٢٦-١٢٨.

(٧٣) ولد حاييم هزاز عام ١٨٩٨ في «سيدوروفيتش» وهي إحدى قرى إقليم «كييف» التابع لأوكرانيا بروسيا. انتقل إلى القسطنطينية عام ١٩٢١ ثم إلى ألمانيا، ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٣١ واستقر بالقدس حتى وفاته عام ١٩٧٣.

(٧٤) ليختنبوم: المرجع السابق، ص ٨٦.

(٧٥) هزاز، حاييم: أبو يوسف، دار نشر عم عوفيد، ١٩٦٣.

(٧٦) ولد يوسف أريخا عام ١٩٠٧ في أوكرانيا بروسيا، وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥ وعاش فيها حتى عام ١٩٢٩ حيث رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية. واستمر هناك حتى عام ١٩٣٢ ثم عاد إلى تل أبيب مرة أخرى وترأس بلديتها حتى توفي عام ١٩٧٢.

(٧٧) ليختنبوم: نفس المرجع، ص ١٠٠.

(٧٨) أرفا: نفس المرجع، ص ٢١٦-٢٢٠.

(٧٩) أرفا: نفس المرجع، ص ٢٢٤-٢٣٠.

(٨٠) يوسف حنان: كاتب يهودي ولد في فيلنا عام ١٩٠٨، وانتقل إلى فلسطين عام ١٩٢٥ ومنذ ذلك الوقت كانت كتاباته عن الحياة في فلسطين ومن أهم أعماله مجموعة قصصية بعنوان «في طريق الأحزان» ١٩٣١.

(٨١) أرفا: نفس المرجع، ص ٢٤٩-٢٥٠.

(٨٢) ولد إسحق أورباخ في روسيا عام ١٩٢٢، وهاجر إلى فلسطين ضمن هجرة الشباب عام ١٩٣٨ عمل في مجالي الزراعة والتدريس كما عمل بأحد المناجم وكذلك في صناعة صقل الماس وخدم ضابطا بالجيش النظامي. بدأ في نشر قصصه عام ١٩٥١.

(٨٣) برزيل، هليل: كتاب وما يقرءون به (سيريم بيهوديم) دار نشر يحدين، احود موشاييم، ١٩٨١، ص ٢٨٧-٣١٣.

(٨٤) أرفا: نفس المرجع، ص ٣٣٦-٣٤١.

إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل

د. جمال أحمد الرفاعي

«يتعين على إسرائيل أن تجلب يهود الشرق إلى ثقافتها السامية وألا تدع يهود الشرق يجذبوننا إلى ثقافتهم الشرق أوسطية. يجب أن نكون معبرًا لهم للانتقال إلى ثقافة الغرب» [1]

تعد هذه المقولة التي جاءت في كتاب صوت إسرائيل لوزير خارجية إسرائيل الأسبق أبا إيبان بمثابة خير تعبير عن طبيعة الصراع الذي تشهده إسرائيل منذ أن تم تأسيسها في عام ١٩٤٨ بين يهود الشرق ويهود الغرب. ورغم مضي ما يربو على الأربعين عاما على تأسيس دولة إسرائيل إلا أن هذا الصراع الطائفي بين يهود الشرق والغرب مازال قائما حتى يومنا هذا. وقد حظيت ظاهرة الصراع الطائفي في إسرائيل باهتمام عدد كبير من الباحثين العرب المختصين بدراسة الشؤون الإسرائيلية [2]، الذين أثروا بلاشك معرفتنا ببنية المجتمع الإسرائيلي ومشكلاته وبطبيعة التحديات التي يواجهها، ومع هذا فقد اقتصر اهتمامهم على دراسة وضع ومكانة يهود البلاد العربية في إسرائيل، واستكشاف احتمالات عودتهم إلى بلدانهم الأصلية، وعلى دراسة هذه الظاهرة في إطار طبيعة العلاقات السائدة في داخل المجتمع الإسرائيلي.

وتهتم هذه الدراسة بالتعرف على انعكاسات إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق. وفي إطار هذه الدراسة فمن الضروري التعرف على الخلفية الاجتماعية لنتاجهم الأدبي لاسيما أن أشعارهم شديدة التعبير عن الواقع الاجتماعي في إسرائيل. وقبل أن نلقي الضوء على شعر يهود الشرق بوصفه تعبيرا دقيقا عن هذه المشكلة الطائفية فلابد من أن نحدد المنهج الذي سنتبعه في هذه الدراسة، وهذا يعني أنه لابد لنا من تحديد موقف أدب يهود الشرق من الواقع المحيط نظرا لأن هذه الدراسة تهتم في المقام الأول بدراسة انعكاسات جانب من جوانب الواقع الإسرائيلي المعاصر في النتاج الأدبي ليهود الشرق.

ويعتمد منهج النقد الاجتماعي للأدب، والذي نتبعه في هذه الدراسة على الدراسة الوصفية التحليلية للعمل الأدبي، ومدى قدرة العمل الأدبي على التعبير عن مشكلات الواقع والمجتمع. كما يعتمد هذا المنهج على دراسة المحيط الاجتماعي باعتبار أن أي عمل أدبي هو انعكاس لظروف اجتماعية معينة بما تمثله من واقع وقيم ومثل. ولذلك فإن معظم المعنيين بتحليل الأدب في إطاره الاجتماعي لا ينطلقون في الدراسة إلا بعد إحاطتهم بالتراث الأدبي للمجتمع (٣).

ويرى أتباع هذا المنهج أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وهو بهذا لا يمكن أن يفهم منعزلا عن السياق التاريخي والحقيقة التاريخية التي نبع منها، وأنه يتعذر استبعاد الأنساق الاجتماعية التي سادت خلال الفترة التي دون بها العمل الأدبي كما أنه لا يمكن فهم نشأة الظاهرة الأدبية وتطورها بالاعتماد على منطق التطور الداخلي لها فقط، وإنما يجب ردها إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي شكلت خلفية العمل الأدبي (٤) خاصة وأن الأدب ليس موضوعا لا زمنيا، وليس قيمة خارج الزمن بل مجموعة من الممارسات والقيم الموجودة في مجتمع معين (٥).

وعند دراسة الأدب الإسرائيلي المعاصر فإن عددا كبيرا من الباحثين يرى أن هذا الأدب شديد التعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي، ويجمعون أن مفهوم الالتزام في الأدب يعد واحدا من أبرز المفاهيم الأدبية المسيطرة على الحياة الفكرية والأدبية في إسرائيل (٦). وتعلق الباحثة الدكتورة ريزا دومب على شيوع هذا المفهوم في الأدب الإسرائيلي بقولها «إن الكتاب اليهود في العصر الحديث اعتنقوا فكرة حركة التنوير التي آمنت بدور الكاتب كمعلم للمجتمع. لقد استشعروا عبء وعيهم ومسؤليتهم الاجتماعية» (٧).

وتدل هذه المقولة على أن الأدباء الإسرائيليين شديدو الارتباط بواقعهم وبظروف مجتمعهم. ونظرا لسيطرة نزعة الالتزام في الأدب على فكر الكتاب الإسرائيليين فقد كان من الطبيعي أن يسيطر الاتجاه الواقعي على الأعمال الأدبية الصادرة في إسرائيل، وكان من بين مظاهر هذا الاتجاه وصف الأدباء ـ بدقة متناهية، بل وعلى نحو تسجيلي ـ لطبيعة فلسطين ولأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، واهتمامهم بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين أطلق عليهم اسم «الطليعيين» أو «الرواد» وبين أصحاب الأرض من الفلسطينيين، وتقديمهم وصفا وثائقيا لصراع المستوطنين الصهاينة ضد البيئة وضد عرب فلسطين (٨). كما كان من بين مظاهر نزعة الالتزام التي سيطرت على الأدب العبري قبل قيام الدولة التزام الأدباء بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجية الصهيونية وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، كما تميز الأدب العبري آنذاك بالسعي نحو خلق المبررات لكل القضايا التي واجهت الصهيونية سواء كان ذلك تبرير رفض الاندماج اليهودي في مجتمعات الشتات اليهودي، بالتركيز على موجات العداء وكراهية اليهود، أو تبرير محاربة الانتداب البريطاني واغتصاب فلسطين من العرب (٩) ومن هنا فإن الأدب الإسرائيلي المعاصر ولد في ظروف صاغته في إطار هذا الأدب الفكري الملتزم، وهو ما يسمى بأدب «النحن» ولكنه ما لبث أن أخذ يتلمس طريقه نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وصراعاته وتخبطاته في مواجهة التناقضات التي يعانيها. وما أن وصل إلى «الأنا» حتى عاد كتابه وتساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن حق الوجود الفردي الذي يمكن «للأنا» أن تمارسه دون ارتباط بالواقع الاجتماعي. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام جيل جديد من الأدباء حاول أن يقطع الرابطة بين «الأنا» والمجتمع، وجعل «الأنا» في مركز الوجود (١٠).

وعلى الرغم من أن بعض دراسي الأدب العبري الحديث مثل جرشون شاكيد يرون أن الأدب الإسرائيلي المعاصر يعد من عدة نواح استمرارا لنفس التقاليد الأدبية التي سادت إبان فترة ما قبل تأسيس الدولة (١١) إلا أنه لاشك أن الواقع الجديد الذي خلفته حرب ١٩٤٨ جعل بعض الأدباء الإسرائيليين يتبنون رؤى مستقلة عن رؤى المجتمع، كما أن هذا الواقع الجديد جعل المجتمع الإسرائيلي يواجه مشكلات جديدة كانت المشكلة الطائفية واحدة من أبرزها.

وكان لإشكالية الاندماج الطائفي، والتمييز بين يهود الشرق والغرب في إسرائيل، انعكاساتها في الأدب الإسرائيلي المعاصر، وخاصة في كتابات كل من يهودا بورلا (١٢) ويتسحاق شامي (١٣) وامنون شاموش (١٤) الذين تعد أعمالهم سجلا حقيقيا لطبيعة المشكلات التي واجهها مهاجرو الشرق في وطنهم الجديد. وقد حظيت انعكاسات هذه المشكلة في الأدب الإسرائيلي باهتمام عدد كبير من الباحثين مثل الدكتور محمد حسن عبد الخالق الذي تقدم برسالة لنيل الدكتوراه كان موضوعها يهود الشرق في أدب يهودا بورلا، والدكتور محمد جلاء ادريس الذي تناول في رسالته للدكتوراه موضوع الطبيعة العراقية في أدب يهود العراق، والأستاذ تحرير شهاب الكروي الذي تقدم في العام الماضي برسالة لنيل درجة الماجستير كان موضوعها إشكالية الاندماج الطائفي في بعض الأعمال الروائية ليهود العراق. ولاشك أن كل هذه البحوث ساهمت في إثراء معرفتنا بطبيعة أدب يهود الشرق في إسرائيل، ولكن فقد اقتصرت جهود هؤلاء الباحثين على دراسة النتاج الروائي لليهود الذين هاجروا من العراق أو من سوريا دون غيرهم من الأدباء الذين قدموا من سائر بلدان الشرق مثل اليمن أو المغرب.

ويهدف هذه الدراسة إلى التعرف على انعكاسات إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق الذي لم يحظ بعد بقدر وافر من الاهتمام، وستعتمد هذه الدراسة على التعرف على انعكاسات هذه المشكلة في النتاج الشعري لبعض شعراء يهود الشرق الذين يعد من أبرزهم كل من اهارون الموج (١٥) وايرز بيطون (١٦) وشلومو افايو (١٧).

وترجع أصول هؤلاء الشعراء إلى عدة بلدان عربية وإسلامية منها اليمن والمغرب وتركيا. وفي واقع الأمر فإن المعلومات المتوفرة لدى الباحثين عن هؤلاء الشعراء ضئيلة للغاية فلا نجد أي شيء يذكر عنهم في دوائر المعارف اليهودية، أو في معاجم الأدب العبري الحديث. وقد وقع اختيارنا على هؤلاء الشعراء، رغم ضآلة معلوماتنا عنهم، لما وجدناه في أشعارهم من إشارات كثيرة تعبر في مجملها عن مشكلة التمييز الطائفي، وعن حنينهم إلى أوطانهم الأصلية التي ارتحلوا عنها إلى إسرائيل.

وتعد المشكلة الطائفية التي واجهها المجتمع الإسرائيلي بعد قيام الدولة نتيجة طبيعية لبنية المجتمع الإسرائيلي الذي يعتمد في وجوده على تجميع المهاجرين اليهود من كافة بقاع الأرض، وكما هو معروف فإن الهجرة إلى إسرائيل واستيعاب المهاجرين اقتصاديا واجتماعيا تمثل محورا رئيسيا لجملة من القضايا التي تتصل بنشأة وتطور إسرائيل، وذلك لكونها تتصل اتصالا جوهريا بالفكرة الصهيونية (١٨) فالهجرة اليهودية إلى فلسطين كانت الوسيلة الوحيدة لقيام دولة إسرائيل كما أنها مازالت تعتبر الوسيلة الأساسية والفعالة لتعزيز الكيان الإسرائيلي، ومن هنا فإن عامل الهجرة إلى إسرائيل يعتبر من أهم مرتكزات ومقومات المجتمع الإسرائيلي. وعند بداية النظر إلى المجتمع الإسرائيلي نجد أنه، على الرغم من مرور حوالي قرن من الزمان على بداية موجات الهجرة، مازال يعد مجتمع مهاجرين. (١٩)

وكانت عملية استيعاب المهاجرين اليهود الذين تدفقوا على إسرائيل خلال السنوات التي أعقبت قيام الدولة إحدى المهام الصعبة وذات الدرجة الأولى في الأهمية التي واجهت إسرائيل بعد إعلان تأسيسها في عام ١٩٤٨، حيث وصل عدد كبير من المهاجرين في غضون شهرين أو ثلاثة أشهر من ذلك العام، فكان معدل الهجرة في هذا الحين بالغ الارتفاع حيث وصل إلى نسبة ١٧ لكل مائة فرد بالمقارنة مع السكان الأصليين. وقد بلغ عدد المهاجرين في عام ١٩٤٩ حوالي ٢٥٠٠٠٠ جاءوا من تركيا وليبيا واليمن بالإضافة إلى المهاجرين الذين قدموا من بولندا ورومانيا. وقد استمر معدل الهجرة خلال عام ١٩٥٠ في الارتفاع حيث وصلت مجموعة أخرى من مهاجري رومانيا وبولندا ودول شمال إفريقيا بشكل رئيسي وأخيرا وصل حوالي ١٧٥٠٠٠ مهاجر في النصف الأول من عام ١٩٥١ منهم حوالي ١٠٠٠٠٠ يهودي من العراق. وقد أدت هذه الموجة من اليهود الشرقيين إلى زيادة نسبتهم إلى ٣٣٪ [٢٠].

وقبل البدء في بحث إشكالية الاندماج الطائفي ليهود الشرق في إسرائيل، والتعرف على انعكاساتها في أعمال الشعراء اليهود الشرقيين الذين قدموا من البلدان العربية والإسلامية فقد ينبغي أن نحرص على التعرف على مجموعة الطوائف المكونة لبنية المجتمع الإسرائيلي الذي يقوم في جوهره على تجميع شتات الطوائف اليهودية المنتشرة في جميع بقاع الأرض داخل إسرائيل، ويرى بعض الباحثين مثل أريه الياف أن إسرائيل تتكون من مجتمعين رئيسيين مختلفين تماما، فيطلقون على المجتمع الأول الذي يضم طوائف اليهود الغربيين (الاشكنازيم) إسرائيل الأولى، ويطلقون على المجتمع الذي يضم اليهود السفارديم والشرقيين إسرائيل الثانية. [٢١] وتظهر النظرة الموضوعية إلى الطائفتين وجود اختلافات جوهرية فيما بينهما ليس على المستوى العرقي والقومي فحسب بل على مستوى الممارسات والمعتقدات الدينية. [٢٢] ونظرا لوجود مسميات كثيرة ومترادفة تطلق على هذه الطوائف فإننا سنحرص هنا على إلقاء الضوء على دلالة كل مصطلح حتى يمكن أن نتعرف على طبيعة الفروق فيما بينها.

الاشكنازيم: يشكل الاشكنازيون غالبية يهود العالم فيشكلون ما يتراوح بين ٨٠ ـ ٨٥٪ من يهود العالم. [٢٣] ويعود أصل هذه التسمية إلى ما جاء في الفقرة الثالثة من الإصحاح العاشر من سفر التكوين التي جاء بها: «وبنو جومر اشكناز وريفات وتوجرمة»، وقد أطلقت هذه الكلمة للإشارة إلى المجتمعات اليهودية الموجودة في أعالي الفرات في أرمينيا، وقد استخدمت هذه الكلمة في العصور الوسطى للإشارة إلى الأراضي الأوروبية التي يسكنها العنصر الجرماني ثم أصبحت هذه الكلمة تشير إلى ألمانيا ثم توسع استعمالها وأخذ يعني اليهود الذين يعيشون في ألمانيا وشمال فرنسا وشرقها والنمسا وروسيا. وتعد لغة اليديش التي يستخدمها بعض اليهود الاشكناز حتى الآن من بين السمات المميزة لهم، وهذه اللغة خليط من ألمانية العصور الوسطى والسلافية، وتكتب بالحروف العبرية. وقد اتسعت دلالة هذا المصطلح بحيث أصبحت تتضمن كل يهود الغرب بما في ذلك يهود أمريكا باستثناء يهود إسبانيا وقسم من يهود انجلترا وهولندا. [٢٤]

السفاراد: تشكل هذه الطائفة بالمقارنة بالطائفة الاشكنازية أقلية صغيرة حيث إنها تضم بين ١٢ ـ ١٥٪ من يهود العالم، وأصل التسمية يرجع إلى كلمة سفاراد. وبينما يرى بعض الباحثين أن أصل هذه التسمية مستمد من اسم مكان في شمال فلسطين نفي إليه اليهود بعد السبي البابلي [٢٥] إلا أن معظم الباحثين يرون أن أصل هذه الكلمة مستمد من كلمة سفاراد التي تعني إسبانيا، [٢٦] وكانت هذه التسمية تطلق على اليهود

اللذين انحدروا من الجاليات اليهودية التي طردت من إسبانيا والبرتغال في عام ١٤٩٢ ثم عام ١٤٩٦ على أثر محاكم التفتيش. وقد هاجر معظم هؤلاء إلى جنوب أوربا وشمال إفريقيا وبلدان الشرق الأوسط، كما هاجر قسم منهم إلى لندن وهامبورج، ولكنهم لم يستمروا هناك فترة طويلة وهاجروا إلى مناطق أخرى من العالم. وكانت اللغة العربية هي اللغة التي تحدث بها هؤلاء اليهود إبان إقامتهم في كنف الخلافة الأندلسية قبل خروجهم من إسبانيا، ثم تحدثوا اللغة الإسبانية لمدة قرنين إلى ثلاثة قرون واستمروا في التحدث بها طيلة الخمسة قرون التي تلت خروجهم من إسبانيا واعتبروها لغتهم التقليدية. وقد أدى اختلاط اللغة العربية التي تحدثوها باللغة الإسبانية إلى خلق لغة جديدة وعرفت هذه اللغة الخليط باللادينو (٢٧).

ويمكن القول إن مصطلح سفاراد أطلق على اليهود اللذين عاشوا إبان العصور الوسطى في شبه جزيرة ايبريا التي تشمل إسبانيا والبرتغال، كما يطلق على الذين تحدثوا اللادينو بعد ذلك في مقابل الاشكناز. ويشمل أيضا اليهود اللذين هاجروا من بلدان الشرق الأوسط ومن بلدان إفريقيا إلى إسرائيل. وتطلق هذه التسمية على اليهود الذين يتبعون التقاليد السفارادية في العبادة سواء كانوا في إسبانيا أو غيرها، ويطلق المصطلح الآن على كافة اليهود اللذين ليسوا من أصل اشكنازي أوربي. (٢٨)

وعند الحديث عن اليهود السفاراد فإن هذا المصطلح لا يضم فقط اليهود اللذين يتبعون طقوس العبادة السفارادية واللذين تعود أصولهم إلى إسبانيا بل يشمل يهود شمال إفريقيا وآسيا. ولهذا فإنه لدى بحث إشكالية اندماج الطوائف اليهودية في إسرائيل، فلا يكفي التعرض إلى هذين المصطلحين فقط، وإنما يجب التعرف على مصطلحات متداخلة وخاصة بالنسبة إلى الطائفة السفارادية، لأنها متداخلة ومتباينة أكثر من مصطلح اليهود الاشكناز الذي يتسم بكونه محددا أكثر من الطائفة الأخرى إذ أن مصطلح السفاراد يشمل اليهود العرب والشرقيين.

اليهود الشرقيون: وهذا المصطلح أقل شيوعا من مصطلح اليهود السفاراديين ويتداخل مع مصطلح السفاراديين، ولعل مما ساعد على شيوع هذا الخلط هو انتشار اليهود السفاراديين في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط بعد خروجهم من إسبانيا في عام ١٤٩٢م، حيث أصبح معظم اليهود الموجودين في الشرق يتبعون التقاليد السفارادية. (٢٩)

اليهود العرب: وفيما يتعلق بمصطلح اليهود العرب فهو مصطلح واضح إذ يشمل اليهود اللذين عاشوا في البلاد العربية واللذين تحدثوا العربية، وقد هاجر معظمهم بعد إعلان قيام إسرائيل وخلال فترة الهجرة الكبرى التي تمت بعد عام ١٩٤٨. والفرق بين اليهود العرب والشرقيين هو الفرق بين الجزء والكل فالمصطلح الأخير يعتبر أوسع حيث إن اليهود العرب يعدون جزءا من اليهود الشرقيين، ويشمل مصطلح اليهود الشرقيين بالإضافة إلى اليهود العرب يهود بعض البلدان الإسلامية غير العرب وخاصة يهود تركيا وإيران. ولهذا يعتبر مصطلح اليهود الشرقيين هو أكثر المصطلحات تلاؤما مع الوضع الطائفي في إسرائيل حيث يطلق هذا المصطلح على نسل اليهود اللذين هاجروا من العراق وإيران وتركيا وأفغانستان والهندوسوريا ولبنان وشبه الجزيرة ومصر وجميع بلدان شمال إفريقيا، وهم ما يطلق عليهم أحيانا يهود آسيا وإفريقيا أيضا، حيث يمثل يهود هذه البلدان بمجموعها طبقة واحدة مقابل يهود أوربا وأمريكا ودول أمريكا اللاتينية اللذين يمثلون «مجتمعين» اليهود الاشكناز. (٣٠)

وبينما اقتصرت الفروق بين الطائفتين الاشكنازية والسفاردية طيلة العصور الوسطى على مجالات الطقوس والمعتقدات الدينية واللغة والعادات والتقاليد إلا أن هذه الفروق اكتسبت بعد ظهور الفكرة الصهيونية في العصر الحديث وبعد تأسيس دولة إسرائيل بعدا آخر تمثل في تباين دوافع هجرة أبناء كل طائفة إلى إسرائيل فبينما عبرت هجرة اليهود الاشكناز إلى إسرائيل عن ايمان يهود الغرب بأن الفكرة الصهيونية هي التي من شأنها تخليص اليهود من الإحساس بالاضطهاد والظلم فإن هجرة يهود الشرق إلى إسرائيل تمت لدوافع اقتصادية خاصة وأن يهود الشرق اعتقدوا أن هجرتهم لإسرائيل ستسفر عن تحسن أوضاعهم الاقتصادية والعيش في حياة حافلة بفرص السعادة والثراء في ظل الدولة اليهودية [٣١].

وقد بدأ يهود الشرق بكافة اتجاهاتهم في الهجرة إلى فلسطين منذ عام ١٩٤٨، تحت مسميات مختلفة مثل عملية البساط السحري التي أقلت يهود اليمن إلى إسرائيل وعملية عزرا ونحميا في العراق، وعمليات الهجرة من المغرب وليبيا وبلدان شمال إفريقيا. [٣٢] واشتملت موجات الهجرة القادمة من البلاد العربية في أعقاب قيام إسرائيل على نسبة كبيرة من العمال غير المهرة، ولذلك كان من الصعب على هؤلاء إيجاد العمل إلا في أعمال البناء وبعض الأعمال في الزراعة والصناعة التي لا تستوجب تدريبا أو خبرة سابقة كما أن عددا من الذين كانت لهم خبرة بالأعمال الماهرة لم يتمكنوا من إيجاد العمل الذي يتلاءم مع خبراتهم السابقة، إذ أن المهاجرين من البلدان الأوربية كانت لهم الأسبقية في الحصول على هذه الوظائف [٣٣] الأمر الذي حمل هؤلاء الشرقيين على أن يعملوا في أعمال لم يسبق لهم بها خبرة فأصبحوا في الواقع عمالا غير مهرة في أعمالهم الجديدة. وارتبط بذلك المستوى الثقافي المنخفض ليهود البلدان العربية بالمقارنة بيهود البلدان الأوربية الذين قدموا من بلدان كانت أكثر رقيا من بعض البلدان العربية. وهكذا وجد يهود الشرق أنفسهم أسفل السلم الاجتماعي، وإذا كان عدد منهم قد هاجر إلى فلسطين بحثا عن حل لمشكلاته الاقتصادية والاجتماعية فإن هذه الهجرة قد غمستهم في حياة الأقلية الطبقية.

ونزعت إسرائيل بعد هجرة يهود الشرق إلى تجريد المهاجرين من عاداتهم وتقاليدهم، وصهرهم في البوتقة الاشكنازية، وفصلهم عن العالم العربي الذي هاجروا منه. ويصف الباحث اريه الياف النهج الذي تعاملت به القيادة الاشكنازية مع اليهود الشرقيين على النحو التالي: «لقد فصلنا اليهود الشرقيين ـ وخاصة شباب اليهود الشرقيين ـ عن ماضيهم وأصولهم ومجدهم، وقمنا بتلقينهم (كما فعلنا مع أبنائنا نحن) بأن كل شيء قد بدأ في أوربا الشرقية: النظرية اليهودية والصهيونية والفكر الطليعي والاستقرار في فلسطين، وروينا لهم أن كل الجمال والشعر والثقافة كانت قد وجدت هناك عند آباء وأمهات وأجداد زملائهم الصغار من الاشكنازيم. وبما أن كل شيء قد وجد هناك فهذا يعني أنه لم يحدث شيء أي شيء عند آبائهم هم، وبذلك توصلنا بسرعة إلى أسطورة أمية وتخلف اليهود الشرقيين، وأصبحنا نتصور أن اليهود الشرقيين نزلوا للتو من على أشجارهم وخرجوا من كهوفهم». [٣٤]

وقد أسفرت هذه النزعة العنصرية تجاه ثقافة اليهود الشرقيين عن قيام إسرائيل بحملة لتجريد اليهود الشرقيين عن ثقافتهم وتراثهم الذي اكتسبوه إبان إقامتهم في بلدانهم الأصلية. [٣٥] وبالرغم من كل هذه المحاولات التي قامت بها إسرائيل لدمج اليهود الشرقيين في بوتقة الصهر الاشكنازية فقد كان هؤلاء المهاجرون أكثر إصرارا على التمسك بتراثهم وبهويتهم الشرقية. ويرى الشاعر الإسرائيلي شلومو افايو، وهو من أصول

شرقية، أن الأزمة التي يواجهها المجتمع الإسرائيلي ليست منحصرة في إطار إشكالية الاندماج الطائفي للمهاجرين وإنما فهي تتمثل في أزمة الهوية التي يواجهها المجتمع الإسرائيلي فيذكر الشاعر:

«إن القضية التي نواجهها هي قضية الهوية وهذه القضية هي قضية كل المجتمع الذي يبحث عن هويته وتكمن أصول هذه المشكلة في أن كل جماعة منا أتت إلى إسرائيل وهي محملة في داخلها بتراث ثقافي خاص بها يختلف في جوهره أشد ما يكون الاختلاف عن التراث الذي جلبته كل جماعة، ولا أستطيع أن أكون في حل من تراثي وتراث آبائي الذي جلبته من الشرق.»(٣٦)

ونجد في كتابات الشاعر رانسون هاليفي مظهرا من مظاهر أزمة الهوية الإسرائيلية الناجمة عن إشكالية الاندماج الطائفي في إسرائيل فيذكر الشاعر:

«إن ثقافتي التي تشكل وعيي مستمدة من قراءاتي المختلفة هنا في إسرائيل. أما كل ما يتعلق بجانب اللاوعي من شخصيتي فهو مستمد من تقاليدي اليمنية التي تشربتها منذ صغري، وليس لدي أدنى شك في أن هذا الجانب من شخصيتي يتجلى في شعري.»(٣٧)

وتعبر كتابات وأشعار الأديب الإسرائيلي، السوري الأصل، امنون شاموش عن مدى تمسك أدباء الشرق في إسرائيل بتراثهم الشرقي فجاء في إحدى مقالاته:

«مازلت مندهشا من أن ذكريات طفولتي في حلب مازالت حية في ذاكرتي.. لن يصدقني أحد إذا ما قلت إني مازلت أتذكر وأحن إلى مذاق الطعام في حلب. ورغم ابتعادي عن حلب إلا أنني مازلت أعيش في جوها خاصة أن والدتي مازالت تحافظ على كل ما كانت تقوم به في حلب».(٣٨)

ونجد في أشعار امنون شاموش انعكاسات عديدة لحنين يهود الشرق إلى أوطانهم التي هاجروا منها إلى إسرائيل، فنقرأ في ديوانه الأندلسي:

أكلما ذكرت حلب بكى قلبي ... حلب هي كل أماني
أعيش على ينبوع آبائي ... أحلم مع بناتي وأبنائي
في صباحي ومسائي ... بحلب
وأمزج في حديثي ... العربية بالعبرية(٣٩)

كما جاء في قصيدة أخرى من نفس الديوان:

بيت أبي وأمي في حلب ... يجذب الناظرين
وبيتي في الجليل الـ ... ـم على أرض أخرى
حينئذ! أمي! أحقا ... اقتصر التغيير على بهاء المكان.(٤٠)

وعند قراءة هذه الأبيات نلاحظ مدى ارتباط الشاعر بموطنه الأصلي (مسقط رأسه) في حلب، وتتجلى مظاهر هذا الارتباط في البيت الذي جاء به «أعيش على ينبوع آبائي»، ويوضح هذا البيت أن الشاعر ربط

حاضره بماضيه، وأنه يربط وجوده في إسرائيل بما يتمسك به من تراثه الشرقي الذي توارثه عن آبائه. ونلاحظ عند قراءة هذه الأبيات أيضا أن الشاعر حريص على إظهار مدى التناقض بين الواقع المعاش في إسرائيل، وبين الحلم المنشود في حلب، ويظهر هذا التناقض من خلال البيتين اللذين جاء بهما «بيت أبي وأمي في حلب/ يجلب الناظرين/ وبيتي في الجليل أم». ويثير هذان البيتان في نفس القارىء الإحساس بأن الشاعر يفضل واقعه في حلب عن واقعه المعاش في الجليل، كما تعبر عن مدى إحساسه بخيبة الأمل من الهجرة إلى إسرائيل.

كما جاء في إحدى قصائده:

مازلت مرتبطا بحبل سري   بحلب

بحلب حيث أمي حملتني   بحلب حيث حلمنا

بغرس خيمتنا هنا   بإقامة بيت دافيء

أوتاده من حبال   وبابه تجمع أبناء سام. (٤١)

كما جاء في إحدى قصائده:

بيتي في الشرق   وأصبو بنظري إلى الأندلس

أمدد جسدي على عشب الكيبوتس   وروحي تحلق في غرناطة

أندلسي أنا   ومن الأندلس ارتحلت أسرتي. (٤٢)

وتوضح هذه الأبيات مدى تمزق مشاعر الأديب أمنون شاموش بين واقعه المادي الملموس في إسرائيل وبين موطنه الروحي (مسقط رأسه) في حلب. ونلاحظ عند قراءة البيت الذي جاء به «أندلسي أنا/ ومن الأندلس ارتحلت أسرتي» أن الشاعر حرص على تقديم الخبر (أندلسي) على المبتدأ (أنا) بغرض إبراز هويته، وقد استخدم الشاعر الأندلس هنا كرمز لهويته الشرقية، وليرمي في ذهن القارىء الإسرائيلي بدلالات تذكره بمجد الحضارة اليهودية التي ازدهرت في ظل الخلافة العربية الإسلامية، وليذكره أيضا بالتسامح الذي ساد بين اليهود والعرب في الأندلس، كما يوضح هذا البيت أن إحساس الشاعر بالانتماء إلى الشرق أضخم من إحساسه بالانتماء إلى واقعه. وعند قراءة البيت الذي جاء به «أمدد جسدي على عشب الكيبوتس/ وروحي تحلق في غرناطة» نلاحظ أيضا أن الشاعر يربط الكيبوتس هنا بالجسد، ويربط روحه بغرناطة، ويهدف توظيف هذه الثنائية بين الجسد والروح في شعره إلى الإيحاء بأن الجسد فقط ـ المرتبط بالفناء ـ هو الذي يتواجد في إسرائيل، وأن الروح التي ارتبطت، في الفكر اليهودي الوسيط بالأندلس، بالخلود تتواجد في غرناطة التي تعد في هذه الأبيات رمزا لبهاء الشرق، المفتقد في واقعه.

وتوضح كل هذه الشواهد والاقتباسات السابقة مدى ارتباط يهود الشرق بأوطانهم الأصلية، وإحساسهم بعدم الانتماء إلى الواقع المعاش في إسرائيل. ونعتقد أن هذا الحنين إلى الشرق، وتمسك المهاجرين بتراثهم الفكري، وإصرارهم على عدم الاندماج في المجتمع الإسرائيلي ذي الطابع الأوربي ناجم عن إحساسهم بأن الفكرة الصهيونية لم تحقق آمالهم المنشودة في التخلص من الإحساس بأنهم أقلية محكومة مضطهدة، وبأن

الصهيونية كانت موجهة في المقام الأول إلى اليهود الاشكناز وليس إلى اليهود الشرقيين. وقد تكون مقولة «اعتاد المغاربة من غير اليهود أن يطلقوا علينا تسمية اليهود، وهنا في إسرائيل فإن الإسرائيليين يطلقون علينا تسمية المغاربة»[43]، والتي شاعت على ألسنة اليهود المغاربة في إسرائيل، خير تعبير عن إحساس يهود الشرق بالاغتراب الروحي في مجتمعهم الجديد كما تعبر هذه المقولة عن إحساسهم أيضا بأن الفكرة الصهيونية كانت موجهة في المقام الأول إلى اليهود الاشكنازيين وليس إلى يهود الشرق.[44]

وقد كان لهذا الإحساس بالاضطهاد والاغتراب عن المجتمع الإسرائيلي العديد من الأسباب الموضوعية التي عادة ما يحصرها الباحثون في النقاط التالية:

١ـ التفوق العددي لليهود الاشكناز عشية قيام الدولة فقد مثلت هذه الطائفة ٩٠٪ من السكان اليهود، وبالتالي سيطروا على كل مرافق الدولة في حين لم يتجاوز عدد السفاراد آنذاك ١٠٪ من مجمل تعداد السكان.

٢ـ أظهر اليهود الغربيون وهم بناة الاستيطان الصهيوني ذي الطابع الغربي الأوربي تخوفهم من أن يؤدي تولي اليهود الشرقيين المناصب القيادية المهمة إلى تغيير شكل الدولة الغربي إلى الشكل والطابع الشرق أوسطي تشبها بالنموذج الإقليمي المحيط بها.

٣ـ استئثار اليهود الغربيين (الاشكنازيم) في بداية الخمسينيات بالتعويضات الألمانية عن ما تعرض له اليهود الغربيون من اضطهاد على أيدي النازي، مما أدى إلى تسرب كثير من هذه الأموال إلى أيدي الطبقة الثرية، التي كان لها أكبر الأثر في خلق الهوة الاقتصادية مع اليهود الشرقيين.

٤ـ إحساس اليهود الغربيين بالتفوق الحضاري على اليهود الشرقيين وخاصة أن معظم الدول التي هاجر منها اليهود الشرقيون كانت تمتاز بتواضع مستواها الثقافي والعلمي عن دول أوربا بشكل عام مما أدى إلى تحول نظرة الاستعلاء إلى نظرة احتقار نحو اليهود الشرقيين.[45]

وقد أسفرت كل هذه العوامل مجتمعة عن تعرض اليهود الشرقيين في إسرائيل إلى قدر كبير من الظلم تجلت مظاهره في قصر أنشطة اليهود السفاراد على أعمال البناء والنظافة، وغيرها من الأعمال اليدوية، وفي حرمانهم من تولي المناصب القيادية في الدولة بالمقارنة باليهود الغربيين، وفي توفير كل فرص التقدم والثراء لليهود الاشكناز وحرمانهم في المقابل من كافة الإمكانيات الأساسية التي من شأنها الارتقاء بأوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية في مجتمعهم الجديد. وكانت الذريعة التي طرحت دائما لبقاء وضع اليهود الشرقيين على ما هو عليه أنه من الضروري أن يتحرر يهود الشرق من أغلال عاداتهم وتقاليدهم الشرقية البالية التي لا تناسب العصر الحديث، والأخذ بأساليب الحياة الغربية حتى يصبح بوسعهم الالتحاق بركب الحياة الغربية في إسرائيل.[46] وقد عبر الشاعر الإسرائيلي تسفي حافاق، الذي من أصل يمني، عما فعلته السلطة الاشكنازية الحاكمة في ثقافة اليهود الشرقيين في القصيدة التالية:

أعطوني ساعة

وأصدروا لي الأوامر بالجري

دثروني بثوب ضيق

وقالوا تعلم
أهانوني وطلبوا مني الصمت
كتفوني
وقالوا تعلم
ألقوا لي عظمة ملوثة بالدم
وقالوا: كل كل
أخذوا مني البراءة
وقالوا إلهي
وألقوا بي في مختبر التجارب
وقالوا هكذا أصبحت مثقفا
اصمت اصمت اصمت
أعطوني كتبا وقالوا تعلمها
درستها ولكنني
أصبحت عاريا أمام الإله
والإنسان وأمام نفسي. (٤٧)

وعند قراءة هذه الأبيات نجد أن الشاعر يضع ذاته المتكلمة، الممثلة للوجود اليهودي الشرقي في إسرائيل في مواجهة السلطة الاشكنازية الحاكمة، بغرض الإيحاء بأن ما تواجهه الذات المتكلمة من إحساس بالظلم والاغتراب هو نفس الإحساس الذي تواجهه الجماعة. وحينما يذكر الشاعر «ألقوا بي في مختبر التجارب وقالوا إلهي» فإن هذين البيتين يعبران عما تعرض له يهود الشرق في إسرائيل من ظلم واضطهاد، كما يعبران عن أن السلطة تعاملت معهم وكأنهم خرجوا للتو من كهوفهم. وحينما يذكر الشاعر «سلبوا مني البراءة» فإن هذا البيت يثير في الذهن الإحساس بأن الشاعر يربط هنا بين عاداته وتقاليده الشرقية وبين البراءة ويرغب في الإيحاء بأن سلب يهود الشرق من تراثهم وإجبارهم على تبني أصول الثقافة الغربية الاشكنازية أسفر عن افتقاده لمقومات هويته وإحساسه بالعري ليس فقط أمام الإنسان والإله وإنما أمام نفسه أيضا.

وإذا كان الشاعر تسفي حقاق عبر في قصيدته عن إحساسه بالاغتراب في المجتمع، ومن أن هذا الإحساس ناجم عما فعلته السلطة الاشكنازية الحاكمة بثقافته وتراثه فإن الشاعر يوآف حيق يعبر في قصيدة «بطاقة زيارة» عن تمزق مشاعر يهود الشرق بين رغبتهم في التمسك بتراثهم وبين رغبتهم في تبني نموذج الحياة الغربية الذي من شأنه مساعدتهم على الاندماج في المجتمع. ونقرأ في قصيدته:

شرقي أنا
وكل شمس الشرق تجمعت في عيني
وقدماي تقودان غربا

العربية لغتي
ولغة أمي خطوط متقاطعة
أبي لم يعرف العبرية
وفي عيني السود أحلام شقراء
استمع لخطاك
ودمي يدخن نرجيلة وصوت أم كلثوم
أسود اللون أنا
ومازالت في قلمي بقايا خرافات
وشكوكي تتزايد. (٤٨)

وتتشابه هذه الأبيات من عدة نواح مع أشعار أمنون شاموش التي عرضناها من قبل، ويكمن وجه التشابه في سيطرة الإحساس الفردي على أشعارهما فنلاحظ أن الشاعرين يضعان تجربة كل يهود الشرق في إسرائيل على لسانها الفردي، كما يتشابه شعرهما أيضا في التزامه بقضية يهود الشرق في إسرائيل إذ أنهما يؤكدان في شعرهما على هويتهما الشرقية. وتعبر هذه القصيدة عن أزمة الهوية التي يواجهها اليهودي الشرقي في إسرائيل الذي تتصارع في داخله الرغبة في الحفاظ على تراث آبائه وأجداده وعلى هويته الشرقية مع الرغبة في الاندماج في المجتمع والتخلي عن التراث الشرقي، وتتجلى مظاهر هذه الأزمة في البيت الذي جاء به «وقدماي تقودانني غربا». وعند قراءة هذا البيت نلاحظ أن الشاعر صاغ هذا البيت على نحو يوحي لنا أن الوجهة التي يتوجه إليها، أو التي تتوجه إليها قدماه، ليست نابعة من صميم إرادته وإنما هي وجهة معاكسة لرغبته، وحينما يختتم الشاعر قصيدته بقوله «وشكوكي تتزايد» فإن هذا البيت يعبر عن أن الشاعر لم يحسم بعد، ولم يحدد بعد إذا ما كان سيستجيب لأحلامه الشقراء المرادفة لنموذج الحياة الغربي المتبع في إسرائيل أم أنه سيرضخ لرغبته في الحفاظ على هويته الشرقية.

وقد أسفرت كل الضغوط التي تعرض لها يهود الشرق في إسرائيل بغرض دفعهم نحو تبني نموذج الحياة الغربي عن تخلي الجيل الثاني منهم، الذي ولد ونشأ في إسرائيل، عن التراث الشرقي وتبنيهم لقيم الثقافة الغربية، ولذلك فكثيرا ما نجد في شعر يهود الشرق صدى للإحساس بخيبة الأمل من التحولات الفكرية التي طرأت على حياة يهود الشرق في إسرائيل، فجاء في قصيدة «المسيح لن يأتي من اليمن» للشاعر اهارون المودج، اليمني الأصل:

لم يعد منظرا طبيعيا والسقاء
أن نرى طائفة اليمن ملتفة حول موائدها
منتظرة مجيء المسيح
لم تعد تراهم يتركون ذقونهم
لم تعد تراهم يتدارسون الشريعة

لم تعد تراهم يتدارسون سفر الزوهار
وأصبح بيت جدي في شارع هاآري غريبا
لم يعد أبي ينعم بالهدوء
أتوقعا إني لم أعد أهلا للثقة
المسيح لن يأتي من اليمن. (٤٩)

وتعبر هذه القصيدة عن حجم التغيير الذي طرأ على طائفة يهود اليمن بعد هجرتها إلى إسرائيل، كما تعبر عن إحساس الشاعر بعدم الارتياح إزاء التغيرات التي طرأت على طائفته، فحينما يذكر الشاعر «لم يعد أبي ينعم بالهدوء» فإن هذا البيت يعبر عن أن افتقاد الأب ـ الذي يرمز هنا إلى الجيل الأول من يهود الشرق في إسرائيل ـ لهذا الهدوء غير ناجم عن تغيير المكان فحسب، وإنما ناجم في المقام الأول عن تخلي يهود اليمن عن تراثهم الذي شكل عبر قرون طوال تراثهم الروحي الذي شكل بدوره جانب اللاوعي من حياتهم. وتتجلى مظاهر تخلي يهود اليمن عن تقاليدهم وتراثهم في البيتين اللذين جاء بهما: «لم تعد تراهم يطلقون ذقونهم، لم تعد تراهم يتدارسون الشريعة، لم تعد تراهم يتدارسون سفر الزوهار». وتوحي الصياغة اللغوية لكل هذه الأبيات أن الشاعر يشعر بالأسى لتخلي يهود اليمن عن عاداتهم وتقاليدهم، وقد يكون البيت الذي جاء به «أتوقعا إني لم أعد أهلا للثقة» خير تعبير عن إحساس الشاعر بالإحباط من واقعه الجديد، وإحساسه بأن تخلي طائفته عن تراثها جعلها تفقد استقلاليتها ومصداقيتها. ونعتقد أن الشاعر حرص في هذه الأبيات على الإشارة إلى كل من سفر الزوهار (٥٠) الذي كان يعد واحدا من أهم كتب الكبالاة التي حظت باهتمام حاخامات يهود اليمن قبل هجرتهم إلى إسرائيل، وإلى الحاخام هاآري الذي كان واحدا من أبرز حاخامات اليهود في الشرق إبان العصور الوسطى، بغرض الإيحاء بأنه كان ليهود الشرق نتاج فكري متميز في تاريخ الفكر اليهودي قبل هجرتهم إلى إسرائيل.

ويعبر الشاعر طوفيه سولي، اليمني الأصل، أيضا عن حجم التحولات التي طرأت على الطائفة بعد هجرتها إلى إسرائيل فجاء في قصيدة «المفتاح»:

تغير المشهد في الحي
وأهل الحي صاروا مهجنين
وظهر زكريا مرتديا بدلة من أمريكا
جلبتها القدام مع الأم
والجدة مازالت تكافح في إصلاح البنطلون
وتطريز حاشية القبة. (٥١)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يقدم لنا عالمين شديدي الاختلاف وهما عالم الجيل الثاني من المهاجرين الذي تخلى عن تراثه والذي تقبل نموذج الحياة الغربي، وعالم الجيل الأول من المهاجرين والذي يرمز إليه الشاعر بكلمة «الجدة». وحينما يذكر الشاعر أن الجدة مازالت تكافح في إصلاح البنطلون وتطريز حاشية القبعة فإننا لا نتصور أن الشاعر يقصد المعنى الحسي فقط لهذه المفردات بقدر

ما تتصور، أنه يستخدمها رمزا للإيحاء بأن الجيل الأول من المهاجرين مازال يكافح من أجل الحفاظ على البقية الباقية من عاداته وتقاليده وتراثه.

ويعبر الشاعر تسفي حقاق، اليمني الأصل، في إحدى قصائده التي نظمها في مرحلة الشباب عن رغبة الجيل الثاني من يهود الشرق الذي نشأ في إسرائيل والذي لم يواجه نفس المشكلات التي واجهها جيل الآباء، في التحرر من العادات والتقاليد الشرقية بغرض الحصول على فرص عمل أفضل، وبغرض تحسين أوضاعه الاجتماعية. وقد جاء بقصيدته:

أمي أمي
أتعلمين كم أرغب
في اصطياد الفراشات
أمي أحلم الآن
كيف أصطادها
لا ولن أسير
في دوائر مفرغة
أقول الآن يا أمي لا
لن أصمل في الأدغال
سأرمي نفسي
كل نفسي
في داخل الفراشات
فقد أكتشف السر
رأيت اليوم
أبي عائدا محملا بالألم
حاملا شبكة وبخام عرية
رأيته يكبح جناح الفراشات
رأيته مقوس الظهر
رأيت عينيه مكدرة
لم أعرف من العرق أم من الدمع. (٥٢)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أنها لا تعدو كونها صرخة لشاب يشعر بمدى الظلم الذي يتعرض له يهود الشرق في إسرائيل، وتعد الفراشات في هذه الأبيات رمزا للعالم الاشكنازي الذي يرغب الشاعر في تبني قيمه ومثله بغرض اكتشاف سر تميزهم عن يهود الشرق. وفي مقابل الصورة التي يقدمها الشاعر لذاته ورغبته في التحرر من أغلال التقاليد الشرقية فإنه يرسم صورة مناقضة للأب الذي يرمز إلى الجيل الأول من مهاجري يهود الشرق الذي يكبح رغبة الجيل الثاني من يهود الشرق في التخلي عن التراث الشرقي.

وتعبر هذه الأبيات في مجملها عن مدى تمزق مشاعر الجيل الثاني من يهود الشرق بين الرغبة في الاندماج في المجتمع الاشكنازي وبين الرغبة في الحفاظ على التقاليد الشرقية.

ونجد في أشعار ايرز بيطون، المغربي الأصل، انعكاسات عديدة لإشكالية عجز يهود الشرق عن الاندماج في المجتمع الإسرائيلي فجاء في قصيدة «زهرة» للشاعر بيطون:

زهرة
مغنية كانت
في بلاط محمد الخامس بالمغرب
يحكون عنها أنها حينما كانت
تبدأ في الإنشاد
كان الجنود يتراشقون بالسكاكين
للوصول إلى أطراف ثوبها
والآن
تعمل زهرة
في اشكلون
ستجدونها واقفة
عند مكتب الخدمات. (٣٢)

وتعبر هذه القصيدة عن طبيعة الوضع الذي واجهه يهود الشرق، وخاصة يهود المغرب، بعد هجرتهم إلى إسرائيل، كما تعبر هذه الأبيات عن حقيقة أنه بينما اعتقدت أعداد كبيرة من يهود المغرب عند مجيئها إلى إسرائيل أن الهجرة ستتيح لها فرصة الالتحاق بالطبقة الوسطى في المجتمع فإن الواقع الذي واجهوه في إسرائيل أسفر عن تدهور أوضاعهم الاجتماعية. ولاشك أن سياسة التمييز الطائفي التي اتبعتها إسرائيل تجاه يهود الشرق تسببت في إحساس المهاجرين بخيبة الأمل من المشروع الصهيوني، وبالاغتراب عن واقع المجتمع وثقافته، الأمر الذي دفعهم لتمجيد الماضي والإعلاء من شأنه في مواجهة الواقع الإسرائيلي. وتجلت مظاهر هذا الإحساس بالاغتراب عن الواقع والإعلاء من شأن الماضي في مواجهة الحاضر في قصيدة «كلمات عن الخلفية» للشاعر ايرز بيطون. وقد جاء في قصيدته:

أمي أمي
أماه يا من تقيمين في قرية أشجارها
خضرتها أكثر اخضراراً من أي خضرة أخرى
يا من تقيمين مع عصافير تدر لبنا
أشهى من كل مذاق
أماه يا من ترقدين على عرش ألف ليلة وليلة

أماه يا أماه
يا من كنت تبعدين السيئات
بحركة فقط من أصابعك
أبي أبي
يا من عملت
في تقديس أيام السبت بنبيذ نقي
يا من كنت فقيها لا مثيل له
في الشريعة
وأنا من أنا
أنا من أبعدت نفسي
ابتعادا في داخل قلبي
وحينما يخلد البعض للنوم
كنت أقوم الليل
استذكر الشريعة اليهودية المغربية (٥٤)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يستخدم في قصيدته الأم كرمز لكل تفاصيل الماضي الذي يحن إليه والمفتقد في إسرائيل، وتكمن جماليات هذه القصيدة في ابتعاد الشاعر عن المباشرة، والكشف عما يزعجه في المجتمع الإسرائيلي، واعتماده على الرمز كوسيلة للتعبير عن موقفه إزاء واقعه، فالأم في هذه الأبيات ليست أما بعينها كما أنها ليست امرأة مثل سائر النساء، فالواقع الذي تعيش فيه هذه الأم مفرط في مثاليته وبهائه، ويشعر القارىء بهذه المثالية من خلال التضاد الذي يبرزه الشاعر بين واقع الأم في المغرب وبين واقعه الحالي، فأشجار القرية على سبيل المثال التي تحيط بالأم أكثر اخضرارا من سائر الأشجار، كما أن عصافير هذه القرية تدر لبنا أشهى من كل مذاق. وتعبر كل هذه الأبيات عن مدى حنين الشاعر إلى موطنه الأصلي (مسقط رأسه) الذي ارتحل عنه إلى إسرائيل. وبعد أن وصف الشاعر واقع الأم المثالي فإنه يصحبنا إلى عالم الأب، وعند قراءة هذه الأبيات نجد أن الأوصاف التي يسقطها الشاعر على عالم الأب، لا تختلف في مضمونها العام عن صفات الأم فمجمل الأفعال التي يسقطها الشاعر على الأب من تقديس لأيام السبت وتفقه في قضايا الشريعة يوحي بمدى تقاه وتدينه وبراءته.

وعند قراءة الأبيات التي عبر فيها بيطون عن طبيعة واقعه في إسرائيل نلاحظ مدى إحساسه بالعزلة في مجتمعه الجديد، وإحساسه بالاغتراب عن واقعه فهو يقوم الليل لدراسة الشريعة اليهودية المغربية التي يجد فيها ملاذا عن واقعه. ونلاحظ عند قراءة البيت الذي جاء به: «أنا من أبعدت نفسي ابتعادا في داخل قلبي» أن الشاعر لا يفصح لنا من أي شيء ابتعد كما لا يفصح لنا إلى أين ابتعد، ويكتفي الشاعر بذكر أنه ابتعد في داخل قلبه كي يوحي للقارىء أنه أصبح أكثر انطواء على ذاته كنتيجة لابتعاده عن واقعه المثالي الذي كان يحيا في رحابه في المغرب.

ويعبر الشاعر طوفية سولي، اليمني الأصل، عن إحساسه بخيبة الأمل من تدهور الأوضاع الاجتماعية لليهود الشرقيين في إسرائيل، كما يعبر في شعره عن إحساسه بأن الهجرة لم تخلص يهود الشرق من الإحساس بأنهم أقلية تتعرض دائما للاضطهاد فجاء في إحدى قصائده:

خيم الصمت على حي «الأمل»
من انكسار الأمل
الأمل يصبو إلى الجوار والإخاء
ولكن في القلب
إحساس بالنفي. (٥٥)

كما جاء في إحدى قصائده:

الزرايم لم يعرف مجد إخوانه
الذين رافقوه في الشتات
وأجد الزرايم أكثر صمتا من الحائط
إذا كنت أخاك
أين الإخاء
وإذا كنت حبيبك أين المحبة. (٥٦)

وعند قراءة هذه الأبيات نلاحظ أيضا مدى التزام الشاعر بقضية يهود الشرق في إسرائيل، وتعبر هذه الأبيات عن إحساس يهود الشرق بخيبة الأمل من المشروع الصهيوني الذي صور ليهود الشرق أن الهجرة إلى إسرائيل هي الحل المثالي الذي من شأنه تخليصهم من الإحساس بالاضطهاد. ويعبر البيت الذي جاء به «ولكن في القلب إحساس بالمنفى» عن إحساس الشاعر بالعجز عن الاندماج في المجتمع الإسرائيلي، ورفضه لتقبل قيمه، كما يوحي أيضا أن الهجرة إلى إسرائيل لم تخلصه من الإحساس بأنه أقلية محكومة يتحكم الآخرون في مصيرها، كما أنه حينما يذكر الشاعر «الزرايم لم يعرف مجد إخوانه» فإن هذا البيت يحتوي على إشارة للنهج الذي تعاملت به السلطة الاشكنازية الحاكمة مع ثقافة يهود الشرق وكيف أنها تبنت نظرة ملؤها الاستعلاء تجاه التراث الفكري والروحي ليهود الشرق، وتعاملت معهم وكأنهم خرجوا للتو من كهوفهم. كما يعبر الشاعر راسون هاليفي، اليمني الأصل، في قصيدة «نبض القلب» عن إحساسه بالاغتراب في المجتمع الإسرائيلي فجاء بقصيدته:

عرفت إخواني، ولكنهم تنكروا لي
وحينما قدست الله لم يقدسوه معي
لم يتكلموا معي عند توحيد الله
فيحولي. فيحولي
وضللت الطريق وأضلوني

وأضيع وسط الهمز واللمز

وأضل الطريق إلى بيتي ومسكني. [٥٧]

كما جاء في قصيدة أخرى لنفس الشاعر:

دفعوني لأن

أمقتهم وأمقت ذاتي

لو كانوا أسمعوني

كلمة طيبة

لكنت ركعت على قدميهم كالبقر. [٥٨]

وعند قراءة القصيدة الأولى للشاعر راتسون هاليفي نلاحظ أن مجموع الأفعال التي يستخدمها الشاعر، في إطار حديثه عن «الآخر» المتمثل في السلطة الاشكنازية الحاكمة، يوحي بمدى قسوة هذه السلطة فالأفعال التي يستخدمها والمتمثلة في (تنكروا، ذبحوني، أضلوني، لم يقدسوا) تهدف إلى تصوير «الآخر» في صورة الطرف النقيض للذات المتكلمة التي يقدمها الشاعر في صورة الطرف المستكين الذي يعد ضحية لتصرفات السلطة الحاكمة. وحينما يذكر الشاعر في البيت الأخير من قصيدته «وأضل الطريق إلى بيتي ومسكني» فإن هذا البيت جاء في ختام القصيدة بوصفه نتيجة طبيعية لكل ما تعرض له الشاعر من ظلم واضطهاد في إسرائيل، ويوضح هذا البيت مدى إحساس الشاعر بالاغتراب الثقافي عن قيم ومثل المجتمع الإسرائيلي. أما القصيدة الثانية التي عرضناها لنفس الشاعر فهي تعد في الواقع صرخة ضد الواقع الاجتماعي الذي يعاني منه يهود الشرق في إسرائيل، كما أنها تعد في مجملها نتيجة طبيعية لما عرضه الشاعر في قصيدته السابقة.

كما عبر الشاعر بلفور حقاق في قصيدة «في المعركة» عن إحساسه بخيبة الأمل من الواقع الاجتماعي الذي واجهه يهود العراق بعد هجرتهم إلى إسرائيل فجاء بقصيدته:

وهاجر جدي

كما هاجر إبراهيم من أور

هاجر من نفس الأرض

هاجر بمقتضى نفس الأمر

صعودا صعد إلى أرض الوطن

وفقد مجده

وفقد سلطانه ونفوذه

واكتسى وجهه بالحزن

وفسد المال

وضاع الذهب. [٥٩]

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يشبه هجرة يهود العراق إلى إسرائيل بهجرة إبراهيم عليه السلام

إلى فلسطين، وحينما يذكر الشاعر «هاجر من نفس الأرض/ وبمقتضى نفس الأمر» فإن هذين البيتين مستوحيان من الفقرة السابعة بالإصحاح الخامس عشر من سفر التكوين التي جاء بها: «وقال له أنا الرب الذي أخرجك من أور الكلدانيين ليعطيك هذه الأرض لترثها». ويرجع سبب استدعاء هذه الفقرة من التراث اليهودي في هذه القصيدة إلى رغبة الشاعر في أن يوحي للقارىء الإسرائيلي بمدى مصداقية تجربة هجرة يهود الشرق إلى إسرائيل، وبأن هجرة يهود الشرق إلى (أرض الميعاد) لا تختلف في مضمونها عن هجرة اليهود الاشكنازيم. وتوضح هذه الأبيات أيضا أن هذه الهجرة أسفرت عن تدهور أوضاع يهود الشرق في مجتمعهم الجديد بالمقارنة بأوضاعهم في أوطانهم الأصلية.

ونجد في أشعار اهارون المرج مظهرا من مظاهر إحساس يهود الشرق بالظلم والاغتراب في مجتمعهم الجديد فجاء في قصيدة ثلاث أغان عن الحب:

شاهين. من كان يؤمن
أن هناك اسما شرقيا بهذا الجمال
شاهين
كريمة ملك
أميرة الأمراء ولم يخبرها أحد
إنها لم تعرف
ولم يعرف والداها أيضا
وهكذا أتت إلى هنا من الشرق مع والديها
عاشت في البداية في خيمة
ثم انتقلت إلى كوخ متداع
وأخيرا إلى بيت ذي حديقة صغيرة
وأما الشباب فطوبوها
عرفت أحدهم وكان لها مثل الأخ
سألها ما اسمك
قالت شاهين
(حار لم يفهم)
استأجر شقة وضع بها مروحة، منضدة، كنبة، صالون، تليفون،
سجاد، وناداها قائلا يا بنات آوي اي لاف يو شاهين
لعب معها ذات يوم
ضاجعها، ضاجعته

وهكذا ماتت تدريجيا أسطورة شاهين

شاهين

هي السباح

أنا وأنت رويدا رويدا مترين (٦٠)

وعند قراءة هذه الأبيات نجد أن القصيدة تدور حول محورين رئيسيين وهما: محور شاهين الذي يرمز إلى الشرق، ومحور المواطن الإسرائيلي المتعجرف الذي يمقت كل ما هو شرقي. وقد حرص الشاعر على الإعلاء من مكانة «شاهين»، من خلال البيت الذي جاء به «رآها الشباب فطوبوها». ويعد هذا البيت في حقيقته إعادة صياغة للفقرة التاسعة من الإصحاح السادس التي جاء بها: «واحدة هي حمامتي كاملتي. الوحيدة لأمها هي. عقيلة والدتها هي. رأتها البنات فطوبنها. الملكات والسراري فمدحنها». كما يتشابه مضمون هذا البيت مع الفقرة الثامنة والعشرين من الإصحاح الحادي والثلاثين من سفر الأمثال التي ورد بها: «يقوم أولادها ويطوبونها». ونعتقد أن الشاعر حرص على توظيف مثل هذه الفقرات من العهد القديم في إطار وصفه لشخصية «شاهين»، التي ترمز في قصيدته إلى الشرق، بغرض الإعجاب بها وتقاء هذه الشخصية.

وعند تناول الشاعر لشخصية الشاب الإسرائيلي، نجد أنه حرص على استخدام الكلمات الإنجليزية (أي لاف يو) في إطار وصفه لهذه الشخصية بغرض أن يوحي للقارئ، أن هذا الشاب ينتمي إلى هذه الفئة في المجتمع، التي تتبع النموذج الغربي في حياتها. ونلاحظ أيضا أن الشاعر حرص على ألا يضع أي فاصلة في البيت الذي تضمن الأشياء التي اقتناها هذا الشاب الإسرائيلي، ونتصور أن الشاعر تعمد ألا يضع أية فواصل في هذا البيت ربما لكي يوحي للقارئ، أن كل هذه المفردات ليست في حقيقتها سوى شيئا واحدا وليوحي بعبثية كل هذه المفردات، كما نلاحظ أن الشاعر يربط موت شاهين، التي ترمز في هذه القصيدة إلى ثقافة يهود الشرق، بتقبلها لقيم الحياة الغربية.

وفي ختام هذه الدراسة يتضح لنا أن غالبية أشعار يهود الشرق تتسم بالتزامها الشديد بقضية التمييز الطائفي في إسرائيل، وبأوضاع يهود الشرق في إسرائيل الذين يشعرون بالاغتراب في إسرائيل، وبخيبة الأمل من الفكرة الصهيونية. ومن الملاحظ أنه تغلب على أشعارهم أيضا نزعة الحنين إلى أوطانهم التي ارتحلوا عنها إلى إسرائيل، ونزعة الإعلاء من شأن ثقافتهم وتراثهم الشرقي. ونعتقد أن هذا الاعتزاز بأصولهم الشرقية والذي تجلت مظاهره في تأكيدهم في أشعارهم على هويتهم الشرقية كان رد فعل طبيعي على كل المحاولات التي قامت بها السلطة الاشكنازية الحاكمة بغرض التقليل من شأن اليهود الشرقيين، ودفعهم للاندماج في بوتقة الانصهار الاشكنازية، كما نرجح أيضا أن ارتباط هؤلاء الشعراء بأوطانهم التي قدموا منها إلى مجتمعهم الجديد، وإصرارهم الدائم على توجيه أصبع الاتهام إلى السلطة الاشكنازية الحاكمة وثقافتها تسبب في التقليل من مكانتهم الأدبية في تاريخ الأدب الإسرائيلي المعاصر.

الهوامش

(١) أبا إيبان. صوت إسرائيل. نقلا عن حوار مع المستشرق هاني اليماني. يديعوت أحرونوت ٢-١١-١٩٩٣.

(٢) وحيد عبد المجيد. اليهود العرب في إسرائيل احتمالات العودة واتجاهاتها. مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام ١٩٧٨. وانظر د. عبد الوهاب المسيري. الاستعمار الصهيوني وتطبيع الشخصية اليهودية. بيروت ١٩٩٠ ص ص ١٩٦-٢٠٣، وانظر أشرف راضي. الصراع الطائفي في المجتمع الصهيوني ومستقبله. كتاب قضايا فكرية. المجلد السابع ١٩٨٨. ص ص ٣٠-٣٩.

(٣) د. السيد الحسيني بالاشتراك مع د. محمود كسير. في علم الاجتماع الأدبي. الأدب بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع. دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠ ص ٣٠.

(٤) د. عزالدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة بيروت ص ص ٣٧٤-٣٧٥.

(٥) رولان بارت. حوار عن الأدب. ترجمة محمد برادة مجلة الفكر العربي العدد ٢٥ عام ١٩٨٢ بيروت ص ١٥.

(٦) راجع د. رشاد عبدالله الشامي. عجز النصر، الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ٢٨، وراجع د. إبراهيم البحراوي أضواء على الأدب الصهيوني المعاصر. دار الهلال ١٩٧٢ ص ١٨.

(٧) د. ريتا دوب. صورة العربي في الأدب اليهودي. ترجمة عارف توفيق عطاري. دار الجليل للنشر، عمان، الطبعة الأولى ١٩٨٥ ص ٨.

(٨) د. رشاد الشامي. المرجع السابق ص ١٦.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) المرجع السابق. ص ٢٨.

(١١) جرشون شاكيد. النثر العبري ١٨٨٠-١٩٨٠ الجزء الثاني. ١٩٨٢ ص ٢٨.

(١٢) أديب إسرائيلي ولد عام ١٨٨٦ في القدس وتوفي عام ١٩٦٩. يعتبر واحدا من أوائل الأدباء العبريين الشرقيين الذين لديهم خلفية شرق أوسطية. ولد في أسرة من الربانيم ومن اليهود الذين ترجع أصولهم إلى أزمير بتركيا والتي استقرت في فلسطين منذ ثلاثة قرون. خدم بوبلا في الجيش التركي خلال الحرب العالمية الأولى كمراسل حربي. وبعد الحرب عمل مديرا للمدرسة العبرية بالقدس لمدة خمس سنوات. راجع د. رشاد عبدالله الشامي. لمحات من الأدب العبري الحديث مع نماذج مترجمة. مكتبة سعيد رأفت ١٩٧٨ ص ص ٨٨-٨٩.

(١٣) أديب إسرائيلي ولد في القدس عام ١٨٨٨ وتوفي في عام ١٩٤٩.

(١٤) أديب إسرائيلي ولد في حلب، وهاجر في طفولته إلى إسرائيل.

(١٥) اهارون المرج شاعر يمني الأصل ولد في تل أبيب عام ١٩٣١، وحصل في عام ١٩٧٠ على جائزة رئيس الوزراء للأدب العبري.

(١٦) ايرز بيطون شاعر إسرائيلي من أصل مغربي هاجر مع عائلته إلى إسرائيل في عام ١٩٣١.

(١٧) ولد شلومو الفاير في أزمير بتركيا في عام ١٩٣٦، وهاجر في عام ١٩٤٩ مع عائلته إلى إسرائيل. والتحق شلومو الفاير في عام ١٩٦٠ وبعد أن أتم دراسته الثانوية بالجامعة العبرية بالقدس وحصل منها على درجة الليسانس في اللغات الشرقية وآدابها. راجع موشيه دور. شعراء الإيسيروت في جماعات. ص ١١٢.

(١٨) د. عبدالوهاب المسيري. الاستعمار الصهيوني وتطبيع الشخصية الصهيونية. ص ٩٤.

(١٩) عبدالحفيظ محارب. الهجرة إلى إسرائيل، مشاكلها وكيفية التصدي لها. شؤون فلسطينية العدد ١٠ عام ١٩٧٢ ص ٥٩.

(٢٠) المرجع السابق. ص ٥٦.

(٢١) سامسون مردخاي. إسرائيل الثانية للمشكلة السفاردية. ترجمة فؤاد حديد. منشورات دار فلسطين المحتلة ص ٨. انظر أيضا عبد الحفيظ محارب. القوة الاجتماعية في إسرائيل. شؤون فلسطينية العدد ١٥ عام ١٩٧٢ ص ٤٤.

(٢٢) Zimmels, H.J. Ashkenazim And sephardim London. Oxford University Press. pp. 136 - 164.

(٢٣) تحرير شهاب الكروي. إشكالية الاندماج الطائفي في بعض الأعمال الروائية ليهود العراق. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير بكلية الآداب جامعة عين شمس. ١٩٨٢ ص ٦٥. انظر أيضا.
Brewer, J. society. Israel Pocket Library. P 30

(٢٤) تحرير شهاب الكروي، المرجع السابق.

(٢٥) المرجع السابق.

(٢٦) انظر. Brewer, J. Ibid. P. 33

(٢٧) Ibid

(٢٨) تحرير شهاب الكروي، المرجع السابق.

(٢٩) Eisenstadt, S. The Absorption of Immigrants. London 1954 P

(٣٠) المرجع السابق.
(٣١) المرجع السابق ص ص ٩٢، ٩٣.
(٣٢) Brawer, J. Ibid P.
(٣٣) وحيد عبدالمجيد. اليهود العرب في إسرائيل ص ٨٠.
(٣٤) اريه الياف. المشكلة السفاردية. إسرائيل الثانية. إعداد ساسون مردخاي ترجمة فؤاد حديد منشورات فلسطين المحتلة ص ٢٠.
(٣٥) المرجع السابق.
(٣٦) شلومو افاير. المشكلة الطائفية. كتاب شعراء لايسيرون في جماعات.
إعداد موشيه دور ص ١٠٧.
(٣٧) ليف حانائق. فصول من أدب يهود الشرق. القدس ١٩٨٦ ص ٢١.
(٣٨) امنون شاموش. حلب. كتاب شعراء لايسيرون في جماعات. إعداد موشيه دور ص ١٠٧.
(٣٩) امنون شاموش. ديوان أنتلس. مسادة. ١٩٨١.
(٤٠) المرجع السابق.
(٤١) المرجع السابق.
(٤٢) المرجع السابق.
(٤٣) يوحنان بيرز. العلاقات الطائفية في إسرائيل.
(٤٤) المرجع السابق.
(٤٥) عبدالحفيظ محارب. الهوة الاجتماعية في إسرائيل. شؤون فلسطينية العدد ١٥ عام ١٩٧٢ ص ٤٠.
(٤٦) Eisenstadt,s. Absorption Of Immigrants. Ibid P. 92
(٤٧) تسفي حقاق. زهرة ما قبل الربيع. ١٩٦٢.
(٤٨) يوآف حيق. ديوان دائرة أمام دائرة. ص ٥٣.
(٤٩) اهارون الموج. الفارش في إسرائيل ١٩٧٩ ص ١٨.
(٥٠) يعد سفر الزوهار واحدا من أهم مصادر فكر الكبالاه، وقد صدر هذا السفر خلال القرن الرابع عشر الميلادي.
(٥١) طوفيه سولي. صلاة. ص ٧٦.
(٥٢) تسفي حقاق. المرجع السابق.
(٥٣) ايرز بيطون. صلاة مغربية ميلد ١٩٧٦.
(٥٤) ايرز بيطون. المرجع السابق ص ٢٤.
(٥٥) طوفيه سولي. صلاة للمضنين ١٩٧٤ ص ٣٧.
(٥٦) المرجع السابق ص ٦.
(٥٧) راشون هاليفي. نبض القلب ١٩٦٧.
(٥٨) راشون هاليفي. على ضفاف النهر ١٩٧٣.
(٥٩) بنقور حانانق. في المعركة.
(٦٠) اهارون الموج. الفارش في إسرائيل ١٨٠.

كتب ورسائل علمية عن الأدب العبري المعاصر

مسرح هبيماه

(دراسة تاريخية ونقدية)

د. جمال الرفاعي

نوقشت مؤخرا في كلية الآداب بجامعة عين شمس الرسالة التي تقدم بها الطالب منصور عبد الوهاب مدرس مساعد اللغة العبرية بكلية الألسن لنيل درجة الماجستير، وكان عنوان رسالته: مسرح هبيماه ١٩٤٨-١٩٦٧ دراسة تاريخية ونقدية مع ترجمة نماذج. وعلى الرغم من أن بدايات المسرح العبري تعود إلى منتصف القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع إلا أن دراسة اتجاهات المسرح العبري لم تلق اهتماما كافيا من قبل دارسي اللغة العبرية وآدابها اللذين انصرفت جهودهم نحو دراسة الجانب الروائي والشعري من الأدب العبري الحديث والإسرائيلي المعاصر. وتعد هذه الرسالة واحدة من بين الرسائل القليلة التي اهتمت بدراسة الجانب التاريخي من المسرح العبري، وقد سبق الباحث في هذا المجال باحثان أحدهما تقدم برسالة لنيل درجة الدكتوراة عن تاريخ المسرح العبري في فلسطين مع دراسة صورة العربي، والآخر تقدم برسالة لنيل درجة الماجستير عن المسرح السياسي عند الأديب الإسرائيلي حانوخ ليفين، ولاشك أنه يرجع إلى هذين الباحثين فضل البدء في دراسة فن المسرح العبري، أما الرسالة التي بين أيدينا قد اهتمت بدراسة تاريخ فرقة هبيماه التي تعد واحدة من أبرز الفرق المسرحية في تاريخ الأدب العبري الحديث والمعاصر. وتتكون هذه الرسالة من تمهيد وثلاثة

أبواب . وتعرض الباحث في التمهيد وبشكل بالغ الإيجاز إلى بدايات فن المسرح في الأدب العبري فأوضح في هذا الجزء من البحث أن أقدم المسرحيات العبرية التي وصلت إلى أيدي الباحثين يعود تاريخها إلى القرن الثامن عشر الذي شهد بدايات حركة التنوير اليهودية ، وإلى بدايات القرن التاسع عشر التي تعرف في تاريخ الأدب والفكر العبري بمرحلة الإحياء القومي وكانت معظم المسرحيات العبرية التي صدرت في هذا الحين مسرحيات مترجمة عن المسرح العالمي ، وكان من أبرز المسرحيات التي ترجمت في هذا الحين ، وعلى حد قول الباحث ، مسرحية انتقام هتاليا لراسين . وظل المسرح العبري حتى النصف الأول من القرن العشرين ، والذي شهد تأسيس فرقة هبيماه ، معتمدا على ترجمة مسرحيات من الأدب العالمي وتقديمها إلى اليهود إما بلغة اليديش أو باللغة العبرية . وفي واقع الأمر فإن المسرحيات التي قدمتها فرقة هبيماه كانت استمرارا لنفس التقاليد الفنية التي ميزت تاريخ المسرح العبري طيلة الفترة السابقة لتأسيس هذه الفرقة فقدمت الفرقة أثناء جولاتها التي قامت بها في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية مسرحيات عديدة كانت موضوعاتها مستقاة من المسرح العالمي .

وقد حرص الباحث في الفصل التمهيدي من رسالته على التعرف على أصل تسمية الفرقة بكلمة «هبيماه» فعرض آراء الباحثين المختلفة في نشأة هذه التسمية وأوضح أنه بينما يرى بعض الباحثين مثل البروفيسور طور سيناي أن هذه التسمية مشتقة من اللغة اليونانية فإن البعض الآخر يرى أن هذه الكلمة كلمة عبرية الأصل خاصة وأنه جاء ذكرها في العهد القديم في أكثر من موضع . وتعني هذه الكلمة في اللغة العبرية المكان المرتفع ولكنها تعني مجازا في عبرية العهد القديم المذبح . ويرجح الباحث أنه نظرا لارتباط بدايات المسرح العبري بالموضوعات الدينية المستوحاة معظمها من العهد القديم فقد اتخذت الفرقة كلمة هبيماه اسما لها .

ويتناول الباب الأول من الرسالة نشأة فرقة هبيماه والغرض من تأسيسها ، ويقع هذا الباب في جزءين ، فيتناول الجزء الأول أهداف هبيماه ونشأتها ، أما الجزء الثاني فيتناول تاريخ الفرقة في موسكو خلال أعوام ١٩١٧-١٩٢٦ . وبينما كان من الواجب أن يتناول الباحث في هذا الباب الخلفية الاجتماعية والثقافية للمجتمع اليهودي في روسيا في هذا الحين لاسيما أن روسيا كانت منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين واحدة من أهم مراكز التجمعات اليهودية فإن الباحث يصحبنا مباشرة إلى عالم فرقة هبيماه فيحدد منذ بدايات هذا الفصل أوجه الاختلاف بين المسارح اليهودية التي كانت تقدم عروضها بلغة اليديش وبين مسرح هبيماه الذي أخذ على عاتقه تقديم عروض باللغة العبرية للمساهمة في إحيائها ونشرها إيمانا منه أن إحياء اللغة العبرية يعد بمثابة الخطوة الأولى في درب الإحياء القومي . وفي واقع الأمر فإن المواجهة بين أتباع لغة اليديش وبين أتباع الاتجاه الداعي إلى إحياء اللغة العبرية لم تكن وليدة القرن العشرين ، وإنما ترجع بداياتها إلى النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي شهد بدايات حركة التنوير اليهودية التي تزعمها في حينه المفكر اليهودي الألماني موشيه مندلسون (١٧٢٩-١٧٨٦) الذي رأى أن تمسك اليهود الأوربيين بلغة اليديش يعد مظهرا من مظاهر تخلفهم الثقافي ، كما ظل سائر المفكرين اليهود طيلة العصر الحديث يهاجمون هذه اللغة ويدعون إلى إحياء اللغة العبرية بوصفها لغة قومية لليهود .

ويوضح الباحث في هذا الباب أن عدم شيوع اللغة العبرية في أوساط اليهود الروس في هذا الحين شكل عائقا أمام فرقة هبيماه إذ أن شيوع لغة اليديش في أوساط اليهود خلق مشكلة مزدوجة أمام فرقة هبيماه فمن ناحية كان من الصعب الحصول على ممثلين يجيدون اللغة العبرية ، ومن ناحية أخرى لم يكن هناك جمهور يستطيع تفهم اللغة العبرية التي كان استخدامها حتى هذا الحين قاصراً على الكتابات الدينية . ونتيجة لهذا الوضع فقد كانت العروض التي قدمتها هبيماه موجهة لطبقة محدودة من الأدباء العبريين وعدد من المؤيدين للفكرة الصهيونية وهواة المسرح ، من اليهود . وإذا كان عامل اللغة قد تسبب في تقليص أنشطة المسرح العبري

في روسيا في هذا الحين فإن الباحث يذهب أيضا إلى أن الموقف الذي تبنته روسيا بعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ والمعادي لليهود قد أسفر عن عدم مقدرة الفرقة على مزاولة أنشطتها بقدر كبير من الحرية . وبينما كنا نتوقع من الباحث أن يناقش مدى مصداقية هذه الرؤية التي اعتمد عليها نقلا عن مراجع عادة ما ترى في كل ما يقف ضد مصالح اليهود موقفا معاديا لليهود والصهيونية فإن الباحث عرض نفس الرؤى دون أن يناقش حقيقة المواقف اليهودية المعادية لهذه الثورة ورغبة اليهود في العيش دائما على هامش مجتمعاتهم والانفصال عنها، الأمر الذي دفع قادة الثورة الروسية فيما بعد لتقليص الأنشطة العبرية والصهيونية التي رأوا أنها تعد في مجملها محاولة لتعزيز النزعات العرقية في المجتمع الروسي والانفصال عنه.

وقد اختتم الباحث هذا الباب الذي تناول تاريخ فرقة هبيماه في روسيا بتقديم عرض شامل للمسرحيات التي قدمتها هبيماه في موسكو خلال أعوام ١٩١٧-١٩٢٦، واكتفى الباحث في هذا الجزء من عمله بتقديم محتوى كل مسرحية على حدة مكتفيا بعرض مضمونها العام، وبتاريخ عرض كل مسرحية وقد كان من الأحرى ألا يكتفي الباحث بهذا العرض، وأن يقوم برصد الاتجاهات العامة للمسرحيات التي قدمتها الفرقة في هذا الحين على ضوء موقفها تجاه الهجرة إلى فلسطين وتجاه المدارس الصهيونية المختلفة، كما كان من الضروري أيضا أن يتناول الباحث قضية مدى تأثر فرقة هبيماه بالمسرح الروسي الذي وصل إبان نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى أوج ازدهاره، والذي كان له بلا شك أعظم الأثر في تطور فن المسرح العالمي.

ويسرد الباحث في الباب الثاني من رسالته والذي عنوانه «هبيماه بين التجول والاستقرار» والذي يعد استمرارا للباب الأول الخاص بتاريخ نشاط هذه الفرقة المسرحية - تاريخ الجولات التي قامت بها فرقة هبيماه في كل من أوربا والولايات المتحدة الأمريكية وفلسطين، ويوضح الباحث في هذا الباب أن كل هذه الجولات كانت ذات طابع أيديولوجي إذ حرصت على نشر الفكرة الصهيونية واللغة العبرية بين أبناء الجماعات اليهودية الموجودة في مختلف أنحاء أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، كما كان لهذه الجولات هدف اقتصادي تمثل في محاولات الخروج من الأزمات الاقتصادية التي كانت تعاني منها الفرقة منذ تأسيسها بسبب ضآلة دخلها من ناحية ولعدم وجود دعم مالي من أية جهة شعبية أو رسمية.

وقد عرض الباحث في الجزء الأول من هذا الباب الذي تناول جولات هبيماه واستنادا على المراجع العبرية التي توفرت لديه عرض الجولات التي قامت بها الفرقة في كل من ليتوانيا وبولندا وفيينا وبرلين وباريس والولايات المتحدة الأمريكية. ويختتم الباحث هذا الجزء من الباب الثاني بتحديد أن أسباب فشل هذه الجولات تمثلت في أن اللغة العبرية لم تكن منتشرة في هذا الحين بين يهود أمريكا الذين كانوا يقبلون على مشاهدة مسرح اليديش، وفي عدم ملاءمة نوعية المسرحيات التي قدمتها الفرقة لذوق الجمهور الأمريكي عامة واليهودي على وجه الخصوص.

وفي الجزء الثاني من هذا الباب فإن الباحث يقدم لنا نشاط فرقة هبيماه في فلسطين خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٣١ حتى عام ١٩٦٧ . وفي هذا الجزء فقد ألقى الباحث الضوء على تاريخ الفرق المسرحية العاملة في فلسطين قبل مجيء هبيماه، وعلى أهداف هذه الفرق، وبينما كنا نتوقع من الباحث أن يتطرق في هذا الجزء إلى قضية إذا ماكانت العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة في فلسطين تعد استمرارا لنفس التقاليد الفنية التي سادت في مرحلة ما قبل الهجرة أم أنها تعد ثورة على نتاج المنافي سواء في موضوعاته أو أشكاله الفنية فإن الباحث اكتفى بأن يقدم تصنيفا موضوعيا للمسرحيات التي قدمتها الفرقة، وللمضمون العام لكل مسرحية على حدة.

أما الباب الثالث من الرسالة فهو يتكون من فصلين، ويتناول الفصل الأول بالعرض والتحليل الاتجاهات الموضوعية العامة للمسرحيات التي قدمتها الفرقة في فلسطين، وتنحصر الموضوعات المدرجة في هذا الفصل في المسرحيات المستوحاة من العهد القديم، والمسرحيات التي تتناول الكيبوتس، ومشكلات استيعاب المهاجرين، وموضوع الكارثة التي تعرض لها اليهود في ألمانيا على أيدي هتلر، والمسرحيات المترجمة عن الأدب العالمي. ونظرا لهذا التنوع الشديد في الموضوعات التي قدمتها فرقة هبيماه في هذا الحين فقد اكتفى الباحث بأن يقدم نماذج مختلفة لموضوعات المسرحيات التي عرضتها الفرقة. وعند عرض الباحث لموضوع المسرحيات المستوحاة من العهد القديم فقد كان من الواجب أن يحدد الباحث مفهوم المسرحية التاريخية، وأن يتطرق إلى طبيعة

العلاقة بين الأدب والتاريخ، ودوافع لجوء الأدباء في هذا الحين للتراث اليهودي، وكانت مثل هذه الخلفية النظرية ضرورية لتفهم البنية الفنية لهذه الأعمال، ولكن الباحث اكتفى عند عرضه لهذه المسرحيات برصد أوجه التشابه والاختلاف بين أدق تفاصيل الحدث المقدم في العهد القديم الذي تم توظيفه، وبين تفاصيل الأحداث في المسرحية. وكانت المقارنة على هذا النحو في واقع الأمر غير مجدية إذ أن المقارنة في مثل هذه الحالة يجب ألا تقتصر على رصد أوجه التشابه والاختلاف بين تفاصيل الحدث التاريخي وتفاصيل الحدث ذاته عند تقديمه على المسرح وإنما يجب أن يهدف القارئة إلى التعرف على كيفية إسقاط المؤلف المعاصر لروح عصره على الحدث التاريخي الذي يوظفه وقد كان من الضروري أن يحدد الباحث الدوافع التي جعلت فرقة هبيماه توظف موقفات بعينها دون غيرها من العهد القديم، وكيف أسقطت فرقة هبيماه رؤيتها لتاريخ المجتمع اليهودي في هذا الحين على هذه الشخصيات التاريخية. ومن المرجح أن فرقة هبيماه استوحت على سبيل المثال حادث الصراع على السلطة بعد وفاة سليمان وحالة الاضطراب التي شهدتها مملكة يهودا في عصور ما قبل الميلاد لاعتقادها أن ثمة تشابه بين هذا الحدث الذي سجله سفر الملوك الثاني بالعهد القديم وبين حالة الاضطرابات التي شهدتها إسرائيل بعد تأسيسها والناجمة عن تناحر القوى السياسية فيما بينها حول مستقبل الدولة.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب فإن الباحث يقدم دراسة نقدية لنماذج من بعض المسرحيات التي قدمتها فرقة هبيماه خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧، واهتم الباحث في هذا الفصل بدراسة مسرحية «في صحراء النقب» للأديب الإسرائيلي يجال موسينزون التي تتناول أحداث حرب ١٩٤٨، وطبيعة العلاقة بين جيل الآباء مؤسسي الاستيطان اليهودي وجيل الصابرا الذي ولد ونشأ في إسرائيل ويوضح الباحث في تحليله لهذا العمل كيف وظف الأديب موسينزون شخصية إبراهيم عليه السلام بشكل رمزي وكيف اتخذ منه رمزا للتضحية، كما يتناول الباحث عند تحليله للمسرحية موقف الأدب الإسرائيلي تجاه الحرب وتمجيد الحرب.

وكان من بين المسرحيات التي درسها الباحث في هذا الفصل مسرحية «تحت أجنحة الواحة» للأديب حانوخ بر طوف التي عالجت موضوع المشكلات التي واجهها المهاجرون في وطنهم الجديد، ومسرحية «الموسم الفائت» للأديب أهارون ميجد والتي تناولت موضوع الكارثة التي تعرض لها اليهود على أيدي النازي.

وفي ختام هذا العرض فإنه ـ لاشك ـ يرجع إلى الباحث فضل إثراء معرفتنا بتاريخ هذه الفرقة المسرحية التي لعبت دوراً بارزاً في إحياء اللغة العبرية وفي نشر الفكرة الصهيونية.

يهود الشرق في أدب يهودا بورلا

رسالة دكتوراه في الأدب العبري الحديث

عرض: د. محمود صميدة

عدد الصفحات: ٣٩٠ صفحة من القطع الكبير

اسم الباحث: د. محمد حسن عبد الخالق

المشرف: د. إبراهيم البحراوي

التاريخ: ١٩٨٨ ـ قسم اللغة العبرية ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس.

تهدف الرسالة إلى دراسة يهود الشرق في الأدب العبري الحديث، وتحديد السمات الشخصية لهم من خلال عاداتهم وتقاليدهم، وطبائعهم الدينية، وأوضاعهم الاجتماعية سواء في فلسطين أو خارجها، وأنماط احتكاكهم باليهود الاشكناز، ويعرب فلسطين واختار الباحث الأديب اليهودي «يهودا بورلا» لتكون إنتاجاته الأدبية هي المادة التي تتم من خلالها هذه الدراسة. ولذلك كان من الطبيعي أن يقدم دراسة عن حياة هذا الأديب، ومصادر التأثير الأدبي في إنتاجه، ومكانته على خريطة الأدب العبري الحديث، ومدى قدرته على تصوير يهود الشرق.

قدم الباحث هذه الدراسة بمقدمة تاريخية عن يهود الشرق أوضح من خلالها أن أقدم تواجد لهم كان في إسبانيا في القرن التاسع قبل الميلاد، وأن العصر الإسلامي في الأندلس هو العصر الذهبي ليهود الشرق حيث مارسوا شعائرهم الدينية في سهولة ويسر ومزجوا ثقافتهم اليهودية بالثقافة العربية. وقد بدأت موجات الهجرة إلى فلسطين منذ عام ١٩٤٨ تحت مسميات مختلفة مثل عملية «البساط السحري» في اليمن، وعملية «عزرا ونحميا» في العراق، وعمليات الهجرة الأخرى من المغرب وليبيا، وبلاد أخرى في شمال إفريقيا. وركز الباحث في مقدمته التاريخية على ثلاث طوائف من يهود الشرق وهم يهود اليمن، ويهود المغرب، ويهود سوريا على أساس أن هذه الطوائف قد ظهرت بشكل مركز في كتابات «يهودا بورلا». ولم يتعرض لبقية طوائف يهود الشرق وهذا يتعارض مع عنوان الرسالة ولذلك كان من الأفضل أن يكون عنوانها يهود اليمن والمغرب وسوريا في أدب «يهودا بورلا». واستعرض الباحث في هذه المقدمة الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والدينية لهؤلاء اليهود، ودوافع هجرتهم إلى فلسطين والتي أرجعها إلى أسباب اقتصادية وسياسية ودينية، وإن كان ذلك لا ينطبق على يهود المغرب الذين تعود هجرتهم إلى أسباب أكثر عمقا مما هو في سائر البلاد الأخرى، ولها عنوانها التاريخي والاجتماعي الخاص بها.

قسم الباحث رسالته بعد ذلك إلى بابين رئيسيين: الباب الأول عن حياة الكاتب ومكانته في الأدب العبري الحديث، وإنتاجه القصصي الذي تناول يهود الشرق وذلك من خلال ثلاثة فصول رئيسية: الأول عن النشأة ومصادر التأثير والمكانة الأدبية، والثاني عن مكانة يهود الشرق في الأدب العبري الحديث، والثالث عن إنتاجات «بورلا» التي تناولت يهود الشرق.

وترجع أهمية هذا الأديب في هذه الدراسة إلى أنه ابن لأجداد من كبار الحاخامات في طائفة اليهود الشرقيين الذين ترجع

أصولهم إلى إحدى العائلات اليهودية في أزمير بتركيا، وتأثر بالفولكلور اليهودي الذي رضعه من أمه التي كانت تقص عليه القصص الشعبية والحكايات الأسطورية من واقع حياة طائفته، ونقل «بورلا» ما استوعبه من هذه الحكايات وتلك القصص إلى أبطال قصصه التي كتبها بعد ذلك. كما تأثر أيضا بالأدباء اليهود الأوائل مثل «منديلي موخير سفاريم»، وقرأ الأعمال الكلاسيكية العبرية «بياليق، وإسحق ليف بيرتس» واكتشف تركيزها على تصوير حياة اليهود الاشكناز وإغفالهم حياة يهود الشرق مما دفعه إلى التعمق في دراسة لغة وعادات وأفكار هؤلاء اليهود الذين ينتمي إليهم. وكل هذه الأمور جعلته أقدر الأدباء على تصوير حياة يهود الشرق حيث نشأ وترعرع بينهم.

ويعتبر «يهودا بورلا» من أدباء الجيل الثالث الذي يسمى أدبه بأدب الدياسبورا، ويتناول في قصصه أحداث الفترة التي تشمل الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الماضي، والثلاثين سنة الأولى من القرن الحالي، وأكثر أحداث قصصه وقعت قبل الحرب العالمية الأولى حيث بدأت أنماط الحياة اليهودية الجديدة تحل على الصيغ القديمة نتيجة للتغيرات التي طرأت على المجتمع الأوربي وتركت أثرها على يهود الشرق. ولم يترك «بورلا» زاوية من حياة يهود الشرق إلا وتناولها، ولا نمط من الأنماط البشرية إلا وصوره. أما شخصياته فكانت من يهود الطوائف الشرقية التي قدمت من البلاد العربية وحوض البحر الأبيض المتوسط بالإضافة للشخصية العربية الفلسطينية التي احتلت مساحة في قصصه. وبالنسبة للجماعات البشرية الموصوفة في قصصه فهي جماعات فقيرة ومتخلفة وبلا تطلعات رضعت من تراث الأجيال والغالبية العظمى منها أصحاب حرف، باعون متجولون، وأصحاب متاجر يبيعون الأدوات المقدسة وكثيرون منهم في حاجة إلى مساعدة الطائفة. وموضوعات قصصه مأخوذة أساسا من حياة الطوائف في القدس والخليل ودمشق وغيرها.

و«بورلا» قصاص لا يتميز بالثورية سواء في الشكل أو الأسلوب، ولكنه تقليدي رومانسي إلى حد ما رغم أنه متأثر بالمدرسة الواقعية وتختلف لغته عن لغة أدباء جيله ففي حين يتحدث أبطال قصص هؤلاء الأدباء باليديش وينقلها الأدباء إلى العبرية وكأنها تجري على ألسنتهم نجد أن عبرية «بورلا» هي ترجمة للاادينو والعربية اللتين كانتا تجريان على ألسنة أبطاله. وقد أثرى «بورلا» اللغة العبرية بكثير من المفردات والمصطلحات التركية والإسبانية التي كان يستخدمها في كتاباته، كما ضمنها أيضا بالعديد من الألفاظ والأمثال العربية التي كانت سائدة بين يهود الشرق.

وأوضح الباحث أن حياة يهود الشرق كانت مادة خصبة ليس «ليهودا بورلا» فحسب ولكن أيضا لكثير من الأدباء وخاصة الاشكناز مثل «حاييم هزاز، وشموئيل يوسف عجنون، وليئة جولد برج». وكانت فصول الأدب التي تصف يهود الشرق في الكتب التعليمية عبارة عن مقتطفات أدبية قطرة لا تحدد شخصية ذاتية إيجابية للطالب الشرقي الأصل ولكنها تحتوي على بعض السمات الشخصية لليهودي الشرقي. وبصفة عامة نجد أن صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري الحديث صورة سلبية سواء لدى الأدباء السفارد أو الاشكناز وقد استشهد الباحث ببعض المقتطفات من الأعمال القصصية التي تؤكد هذه الصورة.

أما عن إنتاجات «بورلا» التي تناولت يهود الشرق فقد عرض الباحث هذه الإنتاجات بداية من قصة «الوزنا» عام ١٩١٣ ومرورا «بليالي العرب» ١٩١٨، و«بلا نجم» ١٩٢٠، وقصة «النازل» ١٩٢١، و«هبة» ١٩٢١، و«الزوجة المكروهة» ١٩٢٢ ... إلى أن وصل إلى «ابن شمبة» ١٩٦٢، و«بسطاء الشعب»، و«يوم الجمعة بعد الظهر»، و«ما تيركو»، كما حلل الباحث عددا من هذه الأعمال، وأبرز المحاور الرئيسية فيها، وهي القدس التي استخدمها «بورلا» ركيزة لمعظم أعماله نظرا لأنها تعتبر البوتقة التي انجذب إليها اليهود بكافة انتماءاتهم من شتى أنحاء العالم وانصهروا فيها بكل تناقضاتهم، وتتوالى بعد ذلك بقية المحاور وهي العلاقة بين العرب واليهود في فلسطين، والقضاء والقدر، والمعتقدات الغيبية، والعلاقات الاجتماعية، والحياة الدينية.

وكشف تحليل هذه الإنتاجات عن أن اليهود الشرقيين المهاجرين من اليمن وإيران وكردستان لم يحظوا بقسط وافر من الاحترام في فلسطين، بل كانوا في أسفل السلم الاجتماعي على عكس إخوانهم الذين وفدوا من مصر وسوريا والعراق ولبنان، وأن كل هؤلاء قد شعروا من أول وهلة بالعنصرية ووضح ذلك من الفارق الكبير بين معاملة المسلمين لهم قبل هجرتهم إلى فلسطين وما كانوا يتمتعون به من مساواة، وبين ما يشعرون به من دونية بعد الهجرة في مواجهة المجتمع الاشكنازي.

أما الباب الثاني من الرسالة فقد خصصه الباحث لإبراز كيفية تناول «يهودا بورلا» ليهود الشرق وقسمه إلى أربعة فصول: الأول لإبراز سمات يهود الشرق، والثاني للتقاليد الدينية والفولكلور، والثالث عن الأوضاع الاجتماعية ليهود الشرق، والرابع عن صورة العربي في كتابات «يهودا بورلا».

وبالنسبة للسمات الشخصية لليهودي الشرقي فإن «يهودا بورلا» قد أشار إلى عدد من السمات الإيجابية بين ثنايا إنتاجاته الأدبية منها الكآبة وحب المرح والطرب والصمت الذي لا يدل على العجز في مواجهة المواقف الحاسمة في حياته، ولكن ذلك الصمت الذي يعكس الرؤية الجامعة في التعلم إيمانا منه بأن كثرة الكلام لا تتيح للإنسان هذه الفرصة كما تعرضه للوقوع في الأخطار وتكشف الأسرار الخاصة به . . . كما أشار أيضا إلى عدد من السمات السلبية ومنها البخل، والغش والخداع في أحط صوره، والسذاجة، والسلبية وضعف الشخصية.

وكانت العادات والتقاليد من بين الموضوعات التي جذبت انتباه «يهودا بورلا» أثناء تناوله حياة يهود الشرق فألقى عليها الضوء في كتاباته، وركز على دقائقها فظهرت لنا في وحدة موضوعية متكاملة تعكس أنماط حياتهم وتبرز عاداتهم وتقاليدهم المتوارثة. ولقد أشار الباحث إلى اهتمام يهود الشرق بالعمل في أكثر من حرفة ولكننا لم نتعرف على عاداتهم وتقاليدهم الموروثة في مناحي الحياة المختلفة مثل طقوس الزواج والاحتفال بالأعياد وخاصة أن «بورلا» قد تلقى من والدته قدرا هائلا من تراث الفولكلور اليهودي.

ولأن بورلا اهتم بالتركيز على وصف وتناول حياة يهود الشرق فمن السهل العثور بين إنتاجاته الغزيرة على بعض الإشارات التي يمكن التعرف من خلالها على الطابع الديني لهؤلاء اليهود مثل قراءة أسفار العهد القديم، وتجنب الأعمال التي تغضب الله، والحرص على تأدية الشعائر الدينية، وترديد عبارات الحمد والشكر في المناسبات. ومن التقاليد الدينية إهداء التوراة للمعبد تكفيرا عن الذنوب، والاهتمام بالصلاة والصوم وزيارة المعابد والأحاديث واستعمال الطقوس الذي يشبه الحجاب، والاهتمام بالأعياد، والالتزام بالطقوس الخاصة بدفن الموتى وفترات الحداد.

ومن المعتقدات المأثورة والعادات والأقوال والأمثال التي ورثها اليهودي الشرقي عن السلف، والحكايات الشعبية والأساطير نجد أن إنتاجات «بورلا» قد عكست كل هذه الأمور التي يغلب على تناولها الارتباط بالقدر والنصيب، والخرافات والحسد وفتح الفنجان، والخيوط الملونة التي تلف حول الخصر لجلب العرسان، ومن المعتقدات الشائعة التشاؤم من الشيطان ومن أول إنسان يقع عليه النظر، وضرب الودع، والقرين وعلاقته بالغيبيات، والحكايات الخارقة، والأساطير عن رفاه الكلب وصيانة القطط وتصرفات الطيور، وتفسير الأحلام. ومن الواضح أن الفولكلور اليهودي الشرقي قد تأثر بالأدب الشعبي الموجود بالبيئات الشعبية التي عاش فيها يهود الشرق ومن أمثلة ذلك الفولكلور المكتوب مثل «ألف ليلة وليلة»، والفولكلور الشفوي مثل «أبو زيد الهلالي»، ومن الأعمال المتوارثة صياغة الذهب والفضة، وأعمال الصرافة، والعمل بالمعادن كالنحاس والأعمال الدقيقة كإصلاح الساعات بالإضافة إلى تجارة الخمور.

ولم يغفل «بورلا» الاحتكاك بين يهود الشرق من ناحية والعرب من ناحية أخرى سواء في فلسطين أو خارجها. وقد اتخذ هذا الاحتكاك في أدبه أنماطا من الرفض والنفور والصراع وخاصة في فلسطين وإن كانت هناك بعض الإشارات إلى حسن الجوار خارج فلسطين وخاصة في مصر. ونظرا لأن «بورلا» قد ولد في القدس وعايش العرب منذ نعومة أظافره وتعلم لغتهم وعاداتهم بصفتهم عنصر تعامل رئيسي مع يهود الشرق فإنه تناولهم بالوصف والتصوير في كتاباته، ولم يختلف في ذلك عن غيره من الأدباء اليهود الذين وجدوا أن العربي هو عنصر التحدي الرئيسي لهم في فلسطين فعمدوا إلى تشويه صورتهم، ولم يتناول سوى الجوانب السلبية فقط في كتاباته. فالعربي من وجهة نظره جبان لا يجيد سوى المعارك الكلامية، ومشاكس سليط اللسان حتى ولو كان متدينا، ولا يعرف الله إلا وقت الشدة ويتصف بالهمجية ويشبه الذئاب البشرية، وهو منحط خلقيا، وشهواني، ومن حثالة البشر. وتجاهل «بورلا» الجوانب الإيجابية للعرب في كتاباته رغم أن هناك بعض الإشارات التي وردت دون وعي منه والتي تدل على ما يتصف به العرب من صفات إيجابية مثل الكرم، والشهامة، والتدين، والتمسك بالأرض. ويوجد بين كتابات «بورلا» التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية إشارات تهدف إلى التحريض على التنكيل بالعرب وطردهم من فلسطين وإلصاق صفتي

العنصرية والأنانية بالمسلم والمسيحي ومحاولة بث روح الفتنة والفرقة بينهما في الوقت الذي يبرز فيه أفضلية اليهودي.

إن يهود الشرق كانوا يشعرون بأفضليتهم الدينية عن بقية البشر وكان «البورلا» نظرة عنصرية للإسلام والمسيحية فعرب فلسطين ـ من وجهة نظره ـ مسلمون أو مسيحيون كانوا ولا يزالوا الأعداء الطبيعيين لليهود ولذلك كان تناوله لمسألة الديانات في أدبه هاما جدا فقد أقحم نفسه في مسألة الأديان في العديد من قصصه حتى وإن كان المقام لا يسمح بذلك وكان يختلق حادثة يجمع فيها الأديان السماوية الثلاثة في ثلاث شخصيات وبالطبع يكن البطل يهودي والنصر له ولدينه وربما يكون قد تأثر في ذلك بكتاب «الحجج والدليل في نصرة الدين الذليل» «اليهودا اللاوي». كما أنه سخر من القرآن والإنجيل وحذر من دخول اليهود في الدين المسيحي أو الإسلامي.

قدم الباحث في نهاية رسالته أهم النتائج التي توصل إليها متبوعة بقائمة المراجع العربية والعبرية والإنجليزية التي استعان بها في دراست

اتجاهات محاربي ١٩٤٨ تجاه الوجود الصهيوني في فلسطين

في رواية «أيام تسيكلاج» للروائي يزهار سميلانسكي

عرض وتقديم : د. أحمد حماد

يكاد يجمع كل نقاد الأدب العبري المعاصر على أنه أدب ارتبط بالحروب. فحينما يقسمون هذا الأدب إلى فترات يربطونه بالحروب التي خاضتها إسرائيل مع الدول العربية فيقولون أدب حرب ١٩٤٨ وأدب ١٩٦٧ وأدب ١٩٧٣.

وهناك تقسيم آخر لهذا الأدب مرتبط أساسا بالهجرات اليهودية إلى فلسطين فتجد أدب الهجرة الأولى وأدب الهجرة الثانية والثالثة الخ.

وسواء هذا أو ذاك، فالهجرات اليهودية إلى فلسطين مرتبطة أساسا بغزو الأرض واحتلالها لإقامة دولة يهودية عليها. وترتب على ذلك أن خاض اليهود عدة حروب مع الدول العربية. وبالتالي فكلا التقسيمين مرتبط بالضرورة بمواجهة العنف مع سكان البلاد الأصليين ومحاربتهم. ومن هنا فليس بغريب أن نجد دراسات في الأدب العبري المعاصر - قبل هذه الدراسة التي بين أيدينا - تتناول الأدب العبري من خلال ربطه بالحرب. فعلى سبيل المثال، هناك دراستي الدكتور رشاد الشامي «الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي» - دراسة في أدب حرب ١٩٤٨ عند سامخ يزهار. و«عجز النصر» - الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧. وكذلك دراسة الدكتور إبراهيم البحراوي «الأدب الإسرائيلي بين حربين ١٩٦٧-١٩٧٣».

وفي الرسالة التي أعدتها سامية جمعة عن حرب ١٩٤٨ متمثلة في رواية «أيام تسيكلاج» للروائي سامخ يزهار (١٩١٦)، تجد الباحثة تتحدث عن دور التيار الصهيوني الاشتراكي في تحقيق الاستيطان الصهيوني في فلسطين حتى عام ١٩٤٨. ثم تتعرض للهجرات الصهيونية والصدام بين العرب واليهود في فلسطين حتى عام ١٩٤٨ كمدخل عام لتوضيح الاتجاهات العامة للأدب العبري في فلسطين متمثلا في أدب البلماح والهاجاناه (أي أدب سرايا الصاعقة اليهودية) ثم تعرج الباحثة بعد ذلك إلى الحديث عن سامخ يزهار وعن حياته وإنتاجاته الأدبية. أي أنها بدأت بالدائرة العريضة ثم أخذت تضيقها لتحصرها في الأديب موضوع البحث لتخرج من ذلك في النهاية بدائرة أضيق وهي رواية «أيام تسيكلاج». وتقدم الباحثة تحليلا فنيا للرواية ولشخصياتها وموقفهم من بعض رموز الدولة الدينية (التضحية بإسحق - شريعة الختان - يوم السبت - التمرد على بيت الآباء).

وعلى الرغم مما يبدو - ظاهريا - عدم وجود ربط بين هذه الرموز الدينية والحرب إلا أنه - في السياق الداخلي - يوجد ارتباط قوي بين هذه الرموز الدينية والحرب وارتباط جيل ٤٨ بها. فهذه الرموز الدينية تشكل جوهر الفكر اليهودي الذي يتسم بالخصوصية

إزاء الأمر. وهذه الخصوصية التي حاول اليهود عبر التاريخ ـ قديمه وحديثه ـ إضفاءها على هويتهم كانت سببا رئيسيا في التوتر والحروب الدائمة بينهم وبين جيرانهم. وانطلاقا من هذا الربط تسارع الباحثة بتناول الصراع بين حتمية الحرب أو الانهيار والخوف في مواجهة الموت والحرب كوسيلة لتحقيق الهدف الصهيوني.

تشير الباحثة إلى تقسيم اعتاد عليه أغلب نقاد هذا الأدب لتقسيم الأدباء الذين ظهروا في مطلع الأربعينيات وحتى الثمانينيات حيث تقسمهم إلى مجموعتين:

١- جيل البلماح: وهم الأدباء الذين كانت باكورة إنتاجهم الأولى في نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات.

٢- جيل الدولة: وهم مجموعة الأدباء الذين ظهروا في منتصف الخمسينيات.

ويعنينا في هذا المقام جيل البلماح الذي يعد سامخ يزهار من أبرز كتابه، حيث إن أدباء هذا الجيل تأثروا بشدة بالأدباء المؤسسين، وأكدوا أن للأدب واجبا أيديولوجيا وهو نشر القيم الأخلاقية الصهيونية والتعريف بالإنجازات التي حققتها الصهيونية من منطلق اعتبار أن المشروع الصهيوني مشروع إنساني واشتراكي.

وفي فصل خاص تحاول الباحثة رصد السمات العامة لأدب جيل البلماح وتوجزها فيما يلي:

١- تأثر بطل البلماح بالأحداث المحيطة، حيث كانت الأحداث السياسية والاجتماعية جزءا من عالمه. وبهذا كانت البيئة الخارجية جزءا من الأحداث الداخلية في العمل الأدبي.

٢- يكون الأبطال في العمل الأدبي علاقات قوية مع من حولهم ويشكلون عنصرا أساسيا في المجتمع الذي يعيشون فيه. ولذلك فإنهم يمثلون مجتمعهم لأنهم جزء منه. ويختلفون عنه في نفس الوقت لأن لهم أحلامهم وآمالهم الخاصة التي تختلف عما حولهم.

٣- وجود مركز قيم مشترك يؤمن به كل من المؤلف والقصاص والأبطال والقراء، يتحدثون جميعا باسمه أو على الأقل يقبلونه بشكل سلبي ويحاول البطل تحقيق التوازن بين قيم المجتمع وقيمه الشخصية.

ولكن هذه السمات تجعلنا نطرح هذا السؤال:

هل يمكن أن نضع سمة عامة لأدب جيل بأكمله؟ وألا يوجد من يشذ عن هذا الإجماع داخل الجيل؟

نعتقد أنه لا يمكن أن يجمع جيل كامل على سمات واحدة تميزه بل لابد من وجود استثناءات لهذا الإجماع. وبالتالي فإن السمات التي تحدثت عنها الباحثة هنا يمكن أن تكون سمات غالبة وليست سمات مطلقة. ولعل أبطال سامخ يزهار كما تناولوا في «أيام تسيكلاج» خير مثال على ذلك.

أثر حرب ٤٨ على النثر العبري الإسرائيلي

في بداية حرب ٤٨ كان أغلب النثر العبري مازال ـ من الناحية الجوهرية ـ ذا طابع ريبورتاجي، حيث يصف الأحداث كما هي، دون أي إعمال للفكر. وترجع الباحثة ذلك إلى اندماج الفرد مع النظام العام الموجود في البيئة. وهذا يعني، من وجهة نظر الباحثة، أن الأديب الإسرائيلي في ذلك الوقت عبر عن انصهار الفرد داخل المجتمع بحيث لم يعد هناك مجال للإعراب عن الأنا الفردي بعد أن حل عليها الأنا الجمعي للأمة.

ولكن الباحثة وفي موضع آخر تحت هذا العنوان، تقول إن أدب ٤٨ اتسم بالبعد عن الجماعة وعبر عن الفرد ثم انتقل بعد ذلك للبحث في العلاقة بين الجماعة والفرد وهو الصراع الذي أدى إلى ظهور جيل جديد من الأدباء عبر عن الفرد وسط الجماعة التي يعيش فيها من حيث تأثيرها عليه. فأدب حرب ٤٨ هو امتداد للأهداف السياسية التي اتسم بها أدب المهجرين الثانية والثالثة.

وفي الحقيقة فإن الباحثة هنا خلطت بين تيارين رئيسين في الأدب العبري في ذلك الوقت، كان لكل منهما أتباعه. وهما تيار «الأنا الجمعي» الذي قاده الفيلسوف والأديب اليهودي أحد هاعام وتيار «الأنا الفردي» الذي قاده الأديب والمفكر ميخا يوسف برديتشفسكي.

لقد أوضح أحد هاعام عنصرا رئيسيا في عالمه الفكري، دارت حوله أغلب أعماله الفكرية. وهذا العنصر هو الأمة. حيث يرى أن الأمة هي القوة الخلاقة العليا والشعوب لديه قبل الفرد. كما تحدث عن تحويل مركز (الأنا) من حياة الفرد إلى حياة المجموع، مشيرا إلى أن الرغبة في الوجود والسعادة دفعت أفرادا أو قوى كاملة من الشعوب على مر الزمن إلى تبني نظرية الانسحاب من الحياة، حيث كثر الرهبان الذين يكرهون الحياة لأنهم لا يرون غاية في الحياة. أما لدى اليهود فلم تتطور هذه النظرة للحياة، لأن اليهودية نقلت مركز الحياة من الفرد إلى المجموع ولم تتح له فرصة للجمود والبقاء في وضع واحد أبدا.

ويحاول أحد هاعام استخدام نظريات أكثر جلاء، فنقل المركز في الحياة اليهودية من (الأنا) الفردي إلى (الأنا) الجمعي للأمة، مستغلا في ذلك نظرية نيتشه عن «الإنسان الأعلى» الذي ينقل غاية الوجود إلى (الشعب الأعلى).

أما التيار الثاني فقد قاده ميخا يوسف برديتشفسكي، الذي لا يمكن فهمه أيضا دون ربطه بالنيتشوية.. وهو يختلف مع أحد هاعام في أنه لا يرى الأمة خالقة التاريخ على هواها. فالخلق لديه شيء معضل، معجز، فوق الطبيعة المادية.

كما عارض نظرية أحد هاعام التي تركز الروح في الأمة، في ماضيها ومثاليتها. وبدلا من الكل الكامل وضع الفرد الكامل. وكانت نقطة انطلاق أحد هاعام هي المجموع ونقطة انطلاق برديتشفسكي هي الفرد. أحد هاعام يريد أن يبقي على الفرد سيادة المجموع وبرديتشفسكي يريد أن يحرر الفرد من قيود المجموع.

وعلى عكس أحد هاعام الذي يعبر في كل إنتاجه عن رؤية الوجود لمجموع الأمة نجد برديتشفسكي يعبر في أعماله عن رغبة وآمال الأفراد اليهود الذين يسيرون ضد التيار.

ويمكننا القول إن برديتشفسكي استطاع فعلا أن ينشىء مدرسة فكرية تحولت بعد ذلك إلى مدرسة أدبية (من خلال قصصه) حيث وجه اهتمامه إلى الواقع التاريخي لليهود وحاول أن يغير النظرة السائدة في التاريخ اليهودي بأخرى بديلة قائمة على اعتبار الفرد هو المحرك الأول للتاريخ.

وسار أغلب أدباء العبرية وراء هذين التيارين، ولا يمكن فهم الإنتاجات الأدبية العبرية الحديثة دون الرجوع إليها.

حصل يزهار على جائزة رؤوبين للأدب عن قصته «دخل فوق التل»، وفي عام ١٩٩١ حصل على جائزة بيالك للأدب بعد أربعة وثلاثين عاما من الانتظار. وترى الباحثة أن محكمي هذه الجائزة كانوا يرفضون منحها له لمواقفه المتعاطفة مع العرب في بعض أعماله الأدبية ولأنه يهاجم الجيش ويعتبر ـ على حد قولهم ـ عدوا للشعب.

وتقسم الباحثة أعمال يزهار إلى قسمين:

١- القصص التي صورت قضايا الاستيطان والكيبوتس وجعلتها مادة أدبية لها، وهي «أفرايم يعود إلى الفصفصة» (١٩٣٨)، «في أطراف النقب» (١٩٤٥)، «دخل فوق التل» (١٩٤٦)، «ست قصص صيفية» (١٩٥٠)، «قصص السهل» (١٩٦٣).

٢- قصص حرب ١٩٤٨ وهي «قافلة منتصف الليل» (١٩٤٩)، «الأسير» (١٩٤٨)، «خربة خزعة» (١٩٤٨)، «قبل الانطلاق» (١٩٤٩)، «أيام تسيكلاج» (١٩٥٨).

السمات الخاصة لأدب يزهار

توجز الباحثة أهم السمات التي اتسم بها أدب يزهار في النقاط التالية:

١- محدودية المجال التاريخي . حيث يعتبر المجال التاريخي لأعمال يزهار محدودا حيث تدور قصصه حول الاستيطان والصراع العربي الإسرائيلي . ولا يتجاوز هذا الحاضر، حيث لم يعبر عن الواقع بعد حرب ٤٨ ، ولو بالرمز. كما أنه لم يظهر في إنتاجه أي محاولة لربط جوهر هذا الواقع بالبيئة التاريخية للماضي القريب أو البعيد خلال السنوات ٣٨-٤٨ .

٢- محدودية مسرح الأحداث . حيث يتسم مسرح الأحداث عنده بأنه محدود . فهو العالم الخارجي الفسيح الممتد بلا حدود، عالم الحقول والأكواخ والمناطق الصحراوية باستثناء بعض أوصاف الكيبوتس (ألرايم يعود إلى الصفصافة) و(ليلة بلا طلقات) والمشاهد في (ممرات في الحقول) وذكريات راثي في (أيام تسيكلاج) . ولكنها كلها خلفيات لا تكفي لاطلاع القارىء على الواقعية الاجتماعية للبيئة في هذه المناطق ويمكن أن نطلق على قصصه «القصة الاجتماعية الإقليمية» ، التي تصور مكانا معينا ولا تخرج عنه .

وإلى جانب محدودية المكان، هناك أيضا محدودية الزمان (في أطراف النقب) حيث تدور القصة عبر ليلة واحدة وتنتهي بانتهاء الليلة . وكذلك «أيام تسيكلاج» ، التي تدور أحداثها عبر سبعة أيام .

٣- شخصية القاص : تبعد شخصية القاص عند يزهار قليلا عن النماذج الأدبية لأبناء جيله . فبينما يغلّب شامير وشحم وآخرين حديث القاص على حديث الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي ويتيحون للشخصيات المشاركة الأخرى التغلغل كل داخل الآخر، يمكن يزهار الفصل بين مشاعر البطل (القاص) ومشاعر وأحاسيس الشخصيات الأخرى (غربة خرجة - الأسير) .

٤- يتسم البطل عند يزهار بالانطوائية والحيرة بين عالمه الشخصي والعالم الخارجي . وهو يتخبط بين التوافق مع الجماعة وبين أخلاقياته الشخصية .

البناء الفني في رواية «أيام تسيكلاج»

تتحدث الباحثة عن عناصر البناء الفني في الرواية من أحداث وشخصيات وحبكة الخ وتخلص في النهاية إلى القول إن جيل الآباء كان يحركه عدة عناصر هي تجربة الشتات ـ أحداث النازي ـ الاستيطان في فلسطين . أما جيل الأبناء (١٩٤٨) فإنه يتحرك من خلال «وماذا بعد؟ ماذا بعد إقامة الدولة؟ ماذا بعد الحرب؟» .

وتكشف الرواية عن الصراع بين جيل الآباء وجيل الأبناء ، وعن المهام الملقاة على عاتق الأبناء وعن موقف الأبناء من تلك المهام . كما كان على الأبناء أيضا صياغة بعض المقولات التي تبرر وجودهم وتضفي عليه الشرعية من أجل الاستمرار والتوسع .

وتقول الباحثة إن مقولتي «حتمية الحرب» و«اللااختيار» هما اللتان خلقتا دولة إسرائيل ، حيث تحرك من خلالهما جيل الأبناء، كما تجلى بوضوح في هذه الرواية .

وتحدد الباحثة ملامح اتجاهات الوجود الصهيوني في فلسطين في الرواية على المستوى الزمني من خلال ثلاثة أبعاد، يعد كل واحد منها من أطر هذا الوجود وموضحا له .

البعد الأول: ارتباط الوجود الصهيوني في فلسطين بالماضي اليهودي وذلك من خلال تكثيف الضوء على الرموز الممثلة له والتي تمثلت في :

أ- رفض المقدسات اليهودية مثل التضحية بإسحق وشريعة الختان ويوم السبت .

ب- التمرد على بيت الآباء والحياة فيه كممثل للماضي والرغبة في الانقطاع عنه من خلال التمرد .

البعد الثاني: ارتباط الوجود الصهيوني ـ كما جسده أبطال الرواية ـ بالحاضر كرغبة في حياة أفضل يصبح على الدوام هو المبرر لكل

المهام والأفعال، الأمر الذي تمخض عنه صياغة بعض المقولات التي تؤكد ذلك الوجود وتبرره مثل مقولتي اللااختيار وحتمية الحرب. وما ترتب عليها من شبح الخوف في مواجهة الموت. وأيضا موقف الأبناء من الأهداف الصهيونية وولائهم للحرب.

البعد الثالث: وهو البعد المستقبل، حيث يتسم المستقبل بتغيير شامل للحياة السابقة للجدود من خلال رؤيتهم التي تتسم بالتطلع لحياة أفضل، أو تصور لما سيكون بعد الحرب. وتحليل مقولات الآباء السابقة.

ولكن شخصيات تسيكلاج لا تقف عند هذا الحد في رفضها لشرائع الدين اليهودي (التضحية ـ الختان ـ السبت) بل يصل الأمر إلى حد إعلان أن الإنسان هو الذي يصنع إلهه عندما يكون بحاجة إليه.

ويكشف «ميخاي»، بطل الرواية، عن هذه الرؤية من خلال حديثه الذي ينم عن إلحاده المطلق وعدم إيمانه بأي دين،

«ما معنى الآلهة؟ وما معنى ليس هناك إله؟ هناك أمر واضح لا يرقى إليه شك وهو أنه ليس هناك دين». . . . . إن الإنسان هو الذي يصنع إلهه وليس العكس. فبموت الإنسان يموت إلهه . . . (أيام تسيكلاج ص ٩٧).

التمرد على الرموز الدينية

لقد طرحت إشكالية التضحية بإسحق في رواية أيام تسيكلاج من خلال إحدى شخصيات الرواية «بني» الذي يبدي اعتراضه على التضحية بإسحق، حيث يشبه موقفهم الحالي بموقف إسحق ويرفض أن يكون ضحية من أجل المجموع. وتكشف العبارة التالية مدى كرهه لهذه التضحية وتمرده عليها «أنا أكره أبانا إبراهيم الذي ذهب ليضحي بإسحق. ماهي أحقيته على إسحق. ليضحي هو بنفسه. أنا أكره الرب الذي أرسله ليضحي. وأطلق عليه كل النسل وفتح فقط طريق التضحية. أنا أكره أن يكون إسحق مجرد مادة اختبار بين إبراهيم وربه. أرفض هذا البرهان على الحب. وأرفض تقديس الرب من خلال التضحية بإسحق».

ويستطرد بني في حديثه عن التضحية بإسحق ويشبه موقفهم الحالي بموقف إسحق من المذبح، رافضا أن يكون مثل إسحق ويضج قائلا: «إنني أجلس هنا وأنتظر القتل والذبح والإبادة. وأستجمع كل قواي وأعصابي وكل ذرة في عقلي للحظة الأخيرة».

وكذلك الحال بالنسبة للختان، الذي يرى أبطال القصة أنه لا يعدو أكثر من اختصار للتضحية بالبشر والاكتفاء بالتضحية بجزء من جسد الإنسان للإله. وهذا ما علق عليه محاربو تسيكلاج أسباب فشلهم.

وهاهو «ياكوش» أحد أبطال الرواية، يعلن تمرده على حياته لأنه لم يختر بل وقع عليه الاختيار، فهو يريد أن يختار حياته بنفسه وفق رغبته هو ويهرب من رغبته هذه قائلا: «دوري، كيف يكون دوري؟ من الذي قرره؟ إنني أريد أن أختار دوري بنفسي. أن أتجه إلى ما يروق لي». « . . . أريد أن أفصل في سؤالي كل ما يروق لي، فهي ملكي أنا. لي أنا فقط. إنها سؤالي أنا فقط ـ أنا لا أستطيع أن أفصل عن قناعة عبارة «لقد احترقت حياتي من أجل المزرعة». . .

اتجاهات جيل ٤٨ تجاه الحرب

إن موقف «محاربي تسيكلاج» من الحرب يتضح من خلال صراع بين محورين من محاور غريزة البقاء. أحدهما أيديولوجي وجودي يتصل بتحقيق حلم الصهيونية وهو محور «حتمية الحرب» و«اللااختيار» وهو محور ينطوي في حد ذاته لدى محاربي ٤٨ على كراهيته في نفس الوقت.

وتشير الباحثة إلى أن كراهية محاربي تسيكلاج للحرب، إحساس نابع من بعد إنساني حيث إن كراهية الحروب سمة عامة تميز البشر عامة، ولا تخص محاربي تسيكلاج وحدهم.

أما «اللااختيار» فهو الذي يدفعهم إلى خوض الحرب من أجل البقاء وتحقيق الهدف من خلال مقولة «اسبق واقتله».

ولقد ولدت حتمية الحرب أو «اللاخيار» المفروض على «عاري تسيكلاج» نوعا من الخوف في مواجهة الموت الذي يحيط بهم في ظل الحرب ولا مهرب منه. فجعلهم يتمردون على الموت بلا ثمن ويرفعون شعار «لا للذهاب للموت». ويطرحون تساؤلات عديدة حول التضحية بأنفسهم والذهاب للموت طواعية من أجل ماذا؟

وعلى الرغم من التناقض الواضح بين إقرارهم بحتمية الحرب و«اللاخيار»، من ناحية وبين الخوف في مواجهة الموت من ناحية أخرى، إلا أنهم في النهاية يتغلبون على مخاوفهم من أجل تحقيق الهدف، بالرغم من ترددهم الواضح على الموت.

وفي الحقيقة فإن مقولة «اللاخيار» تختفي وراءها كل ما تقترفه إسرائيل مع العرب ليصبح الوجه الظاهر دائما أمام العالم «لا خيار». فهذه المقولة تبرر لهم ما يفعلوه مع العرب، أمام أنفسهم وأمام الآخرين. فدائما يرددون «لا خيار».

وتورد الباحثة فقرة تستدل بها على موقف يزهار المتعاطف مع العرب، فتقول: «إن عاري تسيكلاج يشعرون أن هذا المكان الذي يحاربون من أجله كاره لهم وأنه ليس مكانهم. الأمر الذي يجعلهم يتذكرون فجأة أن هذا المكان خاص بالعرب، حيث كل شيء فيه ينطق بهم: «يتذكرون فجأة أن أناسا سكنوا هنا، حتى الأمس (الأمس؟)..... جمعوا محاصيل، أجروا محاريث، لتشاجر أطفال وتبحث كلاب... لقد انتهى كل شيء في لحظة، تغير وانتهى وفجأة تشعر أنه في لحظات صغيرة، تافهة وعلة أصبح لها ملمح جديد من الجدية والقيمة، دون أن يكون واضحا من أجل ماذا ولماذا!».

وترى الباحثة أن المشهد السابق يعبر عن إحساسين متناقضين تماما. إحساس محاربي تسيكلاج بجذرية الوجود العربي عبر التاريخ وإحساسهم بأن هذه الأرض ـ من ناحية أخرى ـ ملك لهم، مما يجعلهم يتراجعون بسرعة ويتخلصون دون تردد من مغبة ما ينطوي عليه سيطرة الإحساس السابق. وسرعان ما يشعرون بأن هذه الأرض على الرغم من ذلك فهي لهم وأن أي محاولة من جانب العرب هباء.

وتربط الباحثة بين هذا المشهد ومشهد آخر في «قافلة منتصف الليل» لتؤكد صدق مقولتها «موجود في أرض كبيرة جداً، بعيدة جداً، وغريبة عنك جداً، كضيف ليس مدعوا تدور برأسك في جميع الجوانب ولا تجد شيئا يجعلك تتمسك.. فهذه الحقول كارهة لك، رائحة أصحابها مازالت في الأرض، تفوح منها رائحة حمل آخر وحب آخر. إن هذه الأرض العجوز مازالت تهارها لفلاحيها. هيا نذهب من هنا في الحال ونرجع إلى بيتنا».

وتشير الباحثة إلى موضع آخر عبر فيه يزهار بجلاء عن رأيه في مسألة الحقوق المشروعة والتاريخية للعرب في أرض فلسطين (جريدة معاريف ١٥/ ٥/ ١٩٩٢).

«كل إنسان له مكان في العالم. له بيت، أو أرض أو إقليم أو مكان خاص». «والآن فنحن نسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الفلسطيني. وننتظر أن يقبلوا هذا بهدوء، بينما نحن لا نوافق بأي حال على أن يأتي شخص ما ويسحب الأرض من تحت أقدامنا حتى وإن كان هذا بدعوى أنه لدينا وعد لأبنائنا. وليس بدعوى أنه لدينا وعد من الرب.....».

وعلى أية حال، فإنه لا يجب على أي من الشعبين أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر. ومن يفعل هذا، ستكون كارثة. ليست كارثة سياسية فحسب، ولا كارثة أمنية بل كارثة له هو، لوجوده هو على الأرض، وعلى كيانه. فمن المستحيل التهرب من هذا. فلو أن العرب كانوا قد سحبوا الأرض من تحت بيتي فإنني كنت سأناضل أكثر منهم في مواجهة الذين يفعلون هذا. وليس ذلك لأن العرب صديقون وأبرار. بل لأنه ليست هناك سلطة لأحد أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر إلا بموافقته فقط. أو عن طريق مفاوضات.

وهنا تورد الباحثة رأيا خاصا بها مشيرة إلى أن القصص التي كتبها يزهار عن الحرب، وعبر فيها عن المعاناة النفسية التي تجتاح المحاربين الإسرائيليين والتي لا تسفر في النهاية عن أية مواقف إيجابية كترجمة لما يجيش في صدورهم من صراع، إنما هي تعبير وانعكاس مباشر عن رأيه هو حيث إنه كان دائما يعرض المشكلة بأبعادها ثم يتعاطف معها من خلال إحدى شخصيات قصصه ثم يبدأ مرة أخرى في سوق الأدلة والبراهين التي تنفي تلك الشخصية من أي مسئولية أخلاقية تجاه الظلم والجور الذي يحيق

بالفلسطينيين من جراء هذا.

رؤية جيل محاربي ٤٨ تجاه بعض المقولات الأساسية في الفكر الصهيوني الاشتراكي

تعتبر فكرة الشعب اليهودي الواحد فكرة محورية في الأيديولوجية الصهيونية. لقد فشلت الصهيونية في إحداث عملية صهر كاملة على المستوى الثقافي أو اللغوي أو العرقي بين شتات اليهود الذين كونوا هذه الدولة. فلقد حدث تعارض بين اليهود الشرقيين من ناحية وبين اليهود الغربيين من ناحية أخرى. وهو ما يؤكد بجلاء أن الصهيونية لم تنجح على مستوى الدولة التي خلقتها في إيجاد ما يمكن أن تسميه «الشعب اليهودي الواحد».

ويكشف محاربو تسيكلاج في موقفهم من مقولة «الشعب اليهودي» عن موقفين أساسيين يعبران عن رفض هذه المقولة وهما:

١- رفض الشخصية اليهودية الجيتوية.

٢- الرغبة في خلق شخصية جديدة مناقضة للشخصية اليهودية الجيتوية.

إن «يني» يكشف في حديثه عن ماهية «الشعب اليهودي» عن الموقف المعادي لليهود والرافض للشخصية اليهودية الجيتوية فيما يسمى «بالشتات». ويكشف أيضا عن كراهيته لكل رموز هذا الماضي اليهودي لغة وثقافة وتقاليدا. فيقول:

«حب الشعب اليهودي، أي شعب يهودي؟ حب الشعب اليهودي، من يحبه؟ ألا نهرب نحن كذوي العاهات من وجه كل ماهو يهودي. نحن نمقت كل ما له هذه الرائحة، بدءا من دروس التاريخ اليهودي وانتهاء بالأكلات اليهودية ومن كل ما له منطوق جالوتي وهكذا كانت الرغبة التي تعتمل في نفوسهم هي شطب يهودي «الجيتو» من سياق التاريخ اليهودي الحديث. وكانت هذه نقطة اتفاق مشتركة بين كل من الصهيونية اليمينية واليسارية. ولكن أي نمط سيكون هذا اليهودي الجديد الذي ينبغي خلقه؟».

لم يكن بالمستطاع خلق اليهودي الجديد من خلال التجريدات النظرية بل صياغته في ميدان المعركة في فلسطين، البلد الذي ينبغي انتزاعه من الخصم، من السكان المحليين.

ويمكن القول إن محاربي تسيكلاج لهم موقف محدد تجاه الدين اليهودي والدينيين، حيث ينظرون للدين من منظور اشتراكي علماني. الأمر الذي تمخض عنه توجيه النقد للدينيين، والوصايا، وكل شرائع الدين اليهودي. (وهذا أيضا تحت تأثير البريشفسكية المتأثرة بالنيتشوية).

وهكذا أصبح «الصبار» موضوعا للتقدير والأمل. أصبح شخصية أسطورية، مثالية. إن الصبار «المثالي» لا يتميز بما فيه، بل أيضا بما ليس فيه: ليس فيه خوف ولا ضعف، ولا رهبة في القلب، ليست له شهوة الطمع. ليس فيه نفاق ولا أي قدر من الجيتوية. إنه ابن البلاد. وهو يتناقض تماما مع ما كان يميز يهود «المنفى»، إنه عبري وليس يهودي وسوف يضع حدا لإهانات آبائه. فكل ما كان ينقص اليهود موجود فيه: القوة والصحة والعمل اليدوي والعودة للأرض والجذور.

وهكذا فإن شخصيات «محاربي تسيكلاج» تمثل مرحلة وسط بين اليهودي «الجيتوي» المرفوض وبين «الصبار» الجديد المرغوب فيه. أي أنهم يمثلون المرحلة الانتقالية بين محاولة تخليص الشخصية اليهودية الجيتوية من أمراضها وعيوبها وبين محاولة خلق النمط اليهودي الصهيوني ذي السمات «الصبارية» الجديدة. وعلى الرغم من أن الصهيونية بذلت جهودا مكثفة في هذا الاتجاه، إلا أن الصفات المتأصلة في نفسية الشخصية اليهودية ظلت ملازمة للنمط اليهودي الصهيوني رغم اكتساب الصفات الجديدة التي بدأت تشق طريقها من جيل إلى جيل.

رؤية جيل محاربي ٤٨ لما بعد الحرب

إن «ياكوش» يرى أن الحرب ستغير معالم الصورة السابقة، وعليه هو أيضا أن يتغير وأن يغير من حياته السابقة، وألا يكون تابعا لأبيه. فالحرب بالنسبة له أمل للتغيير. فبعد الحرب سيصبح هو الأول كما كان والده الأول. فتحقيق الدولة يعني أنه أصبح الأول في تحقيق الهدف الذي كان يصبو إليه الجيل السابق مثلما كان والده هو الأول في تحقيق هدف الاستيطان واحتلال العمل، وعليه هو الآن أن يبدأ حياة مختلفة ومع ذلك فليس لديه خطة مسبقة لما ستكون عليه حياته بعد الحرب حيث يقول: «لا تسألني إلى أين. أنا لست ملزما بحلول، لأنني لا أعرف. ليس لدي مكان أذهب إليه. سأذهب إلى كل مكان وأي مكان. سأصل إلى أقصى ما أستطيع. إنني لم تتقدم بي السن بعد بدرجة تعوقني عن المحاولة. عمري ثمانية عشر عاما وثلاثة شهور فقط. ولدي قوة وطاقة».

ويتساءل «ناحوم» أيضا عن ماذا بعد الحرب مكررا نفس الجملة المعبرة عن الحيرة والضياع: إلى أين؟ التي تكاد تصبح شعارا لهذا الجيل عند التساؤل عما بعد الحرب.

وتخلص الباحثة في نهاية الدراسة إلى عدة نتائج قسمتها إلى نتائج عامة وأخرى خاصة.

تتلخص النتائج العامة في أن حرب ٤٨ صورت الحرب بعيدا عن أي نوع من الفخر بالانتصار، ذلك لأن الحرب وضعت اليهودي في حالة من الخوف الوجودي الذي لازمه تاريخيا في «الجيتو». ورغم الانتصار إلا أن الحرب فجرت داخلهم تساؤلات بلا إجابة حول المصير والمستقبل والأمن.

أما النتائج الخاصة فهي تتعلق بأدب يزهار من خلال رواية «أيام تسيكلاج» فتقول:

١- ليس هناك أي تناقض بين الأهداف الصهيونية والواقع الفعلي لحرب ٤٨. حيث إن الصراع مع العرب لم يكن مفاجأة غير متوقعة لمحاربي تسيكلاج.

٢- طرحت الرواية بشكل مباشر الاختلاف بين جيل الآباء - جيل الهجرتين الثانية والثالثة - وجيل الأبناء «محاربي ٤٨» من خلال توجيه النقد من خلال «محاربي تسيكلاج» لبعض المقولات الأساسية في الفكر الصهيوني التي تهدف من خلالها إلى تعديلها لتتوافق مع روح العصر ومع الظروف المحيطة.

٣- إيمان محاربي تسيكلاج بأن حرب ٤٨ لن تكون هي الأولى والأخيرة بل سيعقبها حروب أخرى وذلك لأن بقاء إسرائيل واستمرارها مرهون بخوضها الحروب.

الاتجاهات الأيديولوجية في أدب الأطفال العبري في إسرائيل

للباحثة المصرية : سناء عبداللطيف
عرض : د . رشاد عبدالله الشامي

تنظر الحركة الصهيونية إلى التربية اليهودية وإلى كل أشكال الخلق الثقافي على أنها أدواتها الرئيسية في عملية بناء الأمة اليهودية المنشودة . وبالطبع فإن الأدب الموجه للأطفال هو أداة من أدوات هذا الخلق الثقافي الذي يلعب دوراً في تشكيل وجدانهم الثقافي والديني والاجتماعي والسياسي والقومي .

وأدب الأطفال كالأدب العام ، هو مرآة للمجتمع ، تعكس وجهة النظر الاجتماعية والثقافية والسياسية في المجتمع ، وبالطبع فإن دراسة أدب الأطفال العبري المعاصر في إسرائيل ، سوف تعكس فكر وآراء الإسرائيليين وتوجهاتهم الأيديولوجية ومنهجهم في توعية وبناء النشء اليهودي في إسرائيل .

وقد تقدمت الباحثة المصرية سناء عبداللطيف ببحث حول هذا الموضوع يحمل عنوان : «الاتجاهات الأيديولوجية الصهيونية في أدب الأطفال العبري في إسرائيل» ، ونالت عنه درجة الدكتوراه من قسم اللغة العبرية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس عام ١٩٩٢ .

وقد حددت الباحثة في مقدمة بحثها أن هدف البحث هو :

أولا : محاولة إلقاء الضوء على جزء جوهري من أنواع الأدب العبري المعاصر في إسرائيل ، وهو الأدب الموجه للأطفال .

ثانيا : التعرف على ما يقدمه الأدب العبري المعاصر للأطفال من أجل صياغة الشخصية اليهودية في إسرائيل .

ثالثا : تحديد الاتجاهات الأيديولوجية التي يتضمنها هذا الأدب وما يسعى الكتاب العبريون إلى غرسه في وجدان الأطفال اليهود .

رابعا : إبراز الجوانب التي تتجاهلها الأعمال الأدبية وتحاول استبعادها وإنكارها .

خامسا : تحليل مضامين الأعمال الأدبية العبرية المقدمة للأطفال ، واستخلاص تأثيرها في بناء التكوين النفسي لشخصية الأطفال اليهود .

وقد قسمت الباحثة البحث إلى مبحث تمهيدي وخمسة أبواب وخاتمة ، ثم ذيلت الرسالة بقائمة المراجع التي تم الاستعانة بها .

وقد حددت في المبحث التمهيدي ماهو المقصود بتعبير الاتجاهات الأيديولوجية، ثم قامت بتفسير مفهوم الاتجاهات الأيديولوجية الصهيونية ومدارسها الأساسية والمقولات الفكرية والعقائد الفلسفية التي ترتكز عليها هذه الأيديولوجية، بعد ذلك قامت بتعريف المقصود بأدب الأطفال ومن هم الأطفال الذين توجه إليهم الرسالة الأيديولوجية.

أما الباب الأول، وهو يحمل عنوان: «أدب الأطفال العبري نشأته وأنماطه»، فقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول: بعنوان «نشأة أدب الأطفال العبري وتطوره»، تناولت فيه نشأة أدب الأطفال بصفة عامة، وتاريخ أدب الأطفال العبري بصفة خاصة، ثم تناولت مراحل تطور هذا الأدب، ودور صحف الأطفال العبرية في ازدهاره.

والفصل الثاني: بعنوان «أنماط أدب الأطفال العبري»، عرضت فيه الأنماط المختلفة لأدب الأطفال، وأشارت إلى أنه يركز على بعض النواحي الهامة التي لها صلة وثيقة بالأيديولوجية الصهيونية.

أما الباب الثاني، فيحمل عنوان «الاتجاهات الأيديولوجية ذات البعد الصهيوني العملي»، وقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول: بعنوان «التركيز على المعاناة اليهودية عبر العصور والدعوة للهجرة إلى فلسطين»، تناولت فيه الطرح الصهيوني لفكرة أبدية اضطهاد اليهود، ثم عرضت بعض النماذج من قصص الأطفال العبرية التي تمثل تجارب العذاب اليهودي على مر الزمان. ثم تناولت الحل الصهيوني لمشكلة «معاداة اليهود» عن طريق الهجرة إلى فلسطين، وعرضت بعض القصص التي ركز فيها الأدباء على إثارة حب فلسطين في نفوس الأطفال اليهود، وأمنيات اليهود في الهجرة إليها.

والفصل الثاني وعنوانه: «تمجيد العمل اليدوي والدعوة لاقتحام الأرض وغزو الصحراء»، وعرضت فيه لفكر الرواد الأوائل الذي استمد منه الأدباء الصهاينة هذا الاتجاه الأيديولوجي، ثم عرضت بعض النماذج من قصص الأطفال التي تسعى إلى غرس هذا الاتجاه في وجدان الأطفال.

ونظرا لتداخل ماهو ديني وما هو قومي في الفكر الصهيوني، فقد جاء الباب الثالث يحمل عنوان: «الاتجاهات الأيديولوجية ذات البعد اليهودي الديني والقومي»، وقد تم تقسيمه إلى أربعة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول: بعنوان «ترسيخ الوعي الديني اليهودي»، وعرضت فيه لأهمية التوراة كمصدر من المصادر الرئيسية التي استقى منها أدب الأطفال العبري مادته ومواضيعه باعتبارها الأساس الذي تقوم عليه العقيدة اليهودية، وأشارت إلى تركيز الأدباء في قصصهم بشكل خاص على موضوعات وأحداث معينة يرون أنها تساعد على إيقاظ الحس الديني والقومي لدى الأطفال اليهود.

والفصل الثاني بعنوان: «تثبيت الوعي القومي بالحق الديني والتاريخي لليهود في فلسطين»، وتناولت فيه قضية ربط الصهاينة بين اليهود وأرض فلسطين من خلال المنظور الديني، وأشارت إلى تركيز أدب الأطفال على القصص التي تبرز الرموز الدينية والآثار التاريخية اليهودية في فلسطين.

والفصل الثالث ويحمل عنوان: «تنمية الوعي القومي بالتضامن اليهودي والمصير المشترك» فقد تناولت فيه مقولة «الشعب اليهودي الواحد» وأوردت بعض القصص التي تعكس اهتمام أدباء الأطفال بهذا الاتجاه الأيديولوجي.

والفصل الرابع ويحمل عنوان: «تمجيد البطولة اليهودية عبر التاريخ»، وتحدثت فيه عن الاتجاه الأيديولوجي الصهيوني الذي يمجد البطولة لدرجة العبادة، ونوهت فيه إلى حرص أدب الأطفال العبري على رسم صورة التفوق اليهودي بشكل أسطوري، وأوردت عدداً من نماذج القصص التي تتحدث عن البطولة اليهودية، وقسمت هذه القصص إلى نمطين، نمط يستمد مادته القصصية من مراحل التاريخ اليهودي القديم، ونمط يستمد مادته من أحداث التاريخ الحديث والمعاصر، وتتضمن قصصا عن البطولة في مواجهة النازيين، ومواجهة الانجليز، ومواجهة العرب.

أما الباب الرابع، ويحمل عنوان «الاتجاهات الأيديولوجية ذات البعد الصهيوني الثقافي» فقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول بعنوان «الدعوة للاهتمام باللغة العبرية»، وفيه أبرزت أهمية اللغة العبرية كهدف من أهداف الأيديولوجية من أجل الحفاظ على التراث اليهودي وكإحدى الروابط القومية التي كانت مفقودة بين اليهود، ثم عرضت لبعض القصص التي كتبت للأطفال في إسرائيل لتعبر عن هذا التوجيه الأيديولوجي الصهيوني الثقافي.

والفصل الثاني بعنوان «ترسيخ مقولة تفوق العقلية اليهودية»، وقد أشارت فيه إلى اهتمام أدب الأطفال العبري بتنشئة الأطفال الإسرائيليين تنشئة عقلانية وفقا لمقولة العبقرية اليهودية، وأوردت بعض النماذج من القصص التي تدعو إلى ترسيخ هذا المفهوم في وجدان الأطفال.

أما الباب الخامس والأخير ويحمل عنوان: «أبعاد الرؤية الأيديولوجية الصهيونية للعلاقة بين اليهود والعرب»، فقد قدمت له بمبحث تمهيدي تحدثت فيه عن تطور الرؤية الصهيونية للعلاقة بين اليهود والعرب على مر التاريخ، ثم أشارت إلى أن هذه الرؤية انعكست في أدب الأطفال العبري على مستويين، وخصصت لهما فصلين من البحث:

الفصل الأول، بعنوان: «النظرة العدائية لليهود تجاه العرب»، وتحدثت فيه عن الصور النمطية والقوالب الثابتة التي تحمل صفات سلبية للعربي، وأوردت بعض النماذج القصصية التي برزت فيها هذه النظرة.

والفصل الثاني، بعنوان: «إبراز النزعة الإنسانية في العلاقة بين اليهود والعرب»، وفيه ألقت الضوء على أبعاد النزعة الإنسانية في أدب الأطفال العبري، وأوردت أنماطا من القصص العبرية التي تناولت اللقاء الإنساني بين اليهود والعرب كبشر بعيدا عن الصفات الجامدة، والنظرة العدائية.

وقد قامت الباحثة في خاتمة البحث بتقديم عدد من النتائج التي انتهى إليها هذا البحث عن الرؤى الأيديولوجية الصهيونية التي انعكست في أدب الأطفال العبري في إسرائيل على النحو الذي تم استخلاصه من النماذج التي عالجتها.

ومن أبرز وأهم هذه النتائج:

ـ تتميز بعض القصص بتعدد الاتجاهات الأيديولوجية في القصة الواحدة وتقسيم القصة إلى وحدات فكرية متعددة، وهذا الأسلوب في الكتابة يدفع الملل عن القارئ، ويحدث لدى الأطفال نوعا من التفكير وتنشيط الذهن، كما أن هذه الطريقة في الكتابة تبعد عن المباشرة في التوجيه الأيديولوجي وهو أنسب لمخاطبة الأطفال الذين يكرهون الأسلوب المباشر الممل خاصة في حالة النصح والإرشاد، لكن يعيب بعض الأدباء الانتقال من موضوع إلى آخر في نفس القصة بدون تمهيد لذلك.

ـ ليس للأدب العبري الموجه للأطفال جرأة على النقد المباشر ضد التجربة الاجتماعية الإسرائيلية، وإظهار عيوب ومساوئ المجتمع الإسرائيلي، بل على العكس من ذلك يسعى إلى وصف الواقع وصفا مثاليا خياليا.

ـ يتجاهل ذلك الأدب التطرق لأسباب اضطهاد اليهود في البلاد التي عاشوا فيها في شتاتهم، ولم يظهر الأدباء على الإطلاق أن اضطهاد اليهود كان يتجه اتجاها طرديا مع سلوكهم الشاذ وأطماعهم السيئة، واتجاها عكسيا مع اندماجهم واتخاذهم نمطا سلوكيا معتدلا. وأن ذلك الاضطهاد وتلك المذابح التي تعرضوا لها اختلفت باختلاف الزمان والمكان، وخضعت للظروف والأحوال التي أحاطت باليهود.

ـ يغفل أدباء الأطفال في إسرائيل عند كتابة قصصهم، الحديث عن الشعوب الأخرى، حتى تلك التي عاش بينهم اليهود، اللهم إلا إذا كانوا يتحدثون عن حوادث اضطهاد تعرضوا لها من قبل هؤلاء.

ـ يتجنب الأدباء ذكر «فلسطين» و«الفلسطينيين» في أدب الأطفال، ويطلقون على «فلسطين» «أرض إسرائيل» أو «البلاد»، وعند الحديث عن «الفلسطينيين» و«الفدائيين» يطلقون عليهم «العرب» أو «المخربين».

وعندما يستشهد الأدباء بفقرات من العهد القديم، ويأتي ذكر الفلسطينيين، يتدارك المؤلف الأمر ويسرع ليقول أن ذكرهم جاء فقط من قبيل المفارقة التاريخية.

- لم يتطرق أدب الأطفال العبري كثيرا للفترة التي عاشتها إسرائيل إبان حرب أكتوبر ١٩٧٣، حيث يركز الأدباء في كتاباتهم للأطفال عن فترة قيام الدولة، والفترة التي أعقبتها، كما يركزون أيضا على الفترة التي أعقبت حرب يونيو سنة١٩٦٧ .

- يتميز أدب الأطفال العبري بوجود سيل جارف من قصص البطولة والشجاعة.

وتأخذ هذه البطولة أشكالا متعددة، منها: بطولة في المعارك، بطولة في مواجهة الخطر، بطولة في نجدة المستغيث، وبطولة في إتقان العمل والإقدام على الأعمال الصعبة.. الخ، وذلك من خلال التشدق العرقي لليهود الذي يخلق البطل المعصوم ذهنيا وحضاريا وبدنيا، الذي لا يستطيع مواجهة جميع مواقف الحياة بالشكل المناسب فقط، ولكنه أيضا يحقق انتصارات هائلة. وتتعدى البطولة في أدب الأطفال حدود الأعمال الخارجية، والنواحي المختلفة إلى بطولة داخلية، بطولة على النفس وكبح الشهوات الداخلية، بطولة تستقي مثليها الأساسية من القيم الإنسانية، فهناك البطل الذي ينفذ كل ما تفرضه قيود المجتمع، ولكنه يكون في حالة صراع مع نفسه، ولكن هذا الصراع على الرغم من حدته فإنه لا يجد متنفسا خارج نطاق أفكاره وهواجسه، فيظهر بطولة على نفسه بذلك، كما يسبغ الأدباء أيضا بطولة على الآلات والمعدات الحربية التي يملكها اليهود.

وبناء على ذلك، يقدم مؤلفو أدب الأطفال وصفا خياليا للبطل الإسرائيلي «السوبر»، الذي يستطيع أن يهزم الأعداء، وذلك لزرع الثقة في نفوس الأطفال اليهود، والتأكيد على الانتصار عند خوض المعارك للدفاع عن إسرائيل وحمايتها، بل وتحقيق حلم دولة إسرائيل الكبرى.

- يتميز الأدب العبري بمعالجة شخصيات أبطال القصص المقدمة للأطفال، ويجعل منها أبطالا خارقين يمتلكون قدرات خرافية، ويتسمون بالتصميم على اجتياز الصعاب بسهولة ويسر وقوة وعزيمة وإرادة، كما أن أبطال القصص جسورون شجعان لا يهابون المخاطر، والأطفال منهم يؤدون الأعمال الصعبة التي يقوم بها الكبار على أحسن وجه.

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن البطل في قصص الأطفال متعدد المواهب، ولديه خبرة في عمل الكثير من الأشياء، كما يظهر هؤلاء الأبطال وكأنهم مؤهلون للبطولة منذ نعومة أظفارهم.

- تمثل شخصية البطل في قصص الأطفال أيضا «العبري الجديد» المخلص لمبادئ الأيديولوجية الصهيونية حتى النخاع، والذي يحب فلسطين لدرجة العشق، يضحي بنفسه في سبيلها، فهو شخصية عاملة مضحية تنكر ذاتها، تنسحب منها الأنا دائما أمام النحن. كما يظهر دائما مفعما بالنشاط والحيوية، صحته قوية، متين البنيان، تقسيمه سوية، ملابسه عصرية بسيطة.

- يحفل أدب الأطفال بالعديد من القصص التي تتناول الحديث عن المكابيين ومن يوما المكابي، وهي الشخصية المثلى التي يتخيلها الصهيونيون.

ويرى الصهيونيون أن المكابيين قد بعثوا الروح العسكرية في اليهود وحولوه من شعب مستسلم إلى شعب من الغزاة المقاتلين. لذلك نجد أن أدباء الأطفال يتسمون بهم لإحياء تقاليد العنف ولا سيما أنهم رمز التمرد اليهودي والبطولة والشجاعة.

- يلجأ عدد كبير من الأدباء الذين يكتبون للأطفال في إسرائيل بالعبرية إلى حكاية القصة على أنها تجربة شخصية حدثت لهم. وأسلوب مخاطبة الأطفال من خلال التجربة الشخصية يجعل المعلومة تصل أسرع ويكون تأثيرها في وجدان الأطفال أقوى. كما أن عرض المؤلف للقصة على أنها تجربة حية تعايش معها المؤلف يجعل الهدف أيسر وأسهل للوصول إلى الأطفال.

- يركز أدب الأطفال على قيمة العمل والإنجاز والتحام الأرض وغزو الصحراء، وتقديس العمل اليدوي، والدعوة إلى الزراعة. وتحتل هذه القيمة مكانا أساسيا ضمن النسق القيمي الصهيوني الذي تعمل الأيديولوجية الصهيونية على تدعيمه ويشغل حيزا كبيرا من خريطة أدب الأطفال العبري في إسرائيل.

- يركز أدب الأطفال على تنمية الحس الجمالي والقدرة على التذوق وخلق الإحساس المتوقد بجمال الطبيعة عبر خلفية للقصة تصف منظراً طبيعياً أو جمالياً يشد انتباه الأطفال ويجعلهم يتخيلونه ويعجبون به.

ـ يعمل الأدباء على تنشئة الأطفال على قيم الريادة وتحمل عبء العمل الاجتماعي، وتنمية المهارة الاجتماعية، وتدعيم صفات القيادة والمشاركة والتأثير والإشراف، كما يهتم أيضا بحتمية العمل الحقيقي وسط الجماعة والتجاوب الإيجابي مع المجموع، وتدعيم قيمة الطاعة والانصياع لأوامر القائد وبث مفهوم الانسياق مع المجموعة رغم أي احتجاجات داخلية للفرد.

ـ يهتم أدب الأطفال العبري بغرس التفكير العلمي المنظم والدعوة إلى التنشئة العقلانية، والقدرة على التحليل، وتنمية المهارات الفكرية والعلمية، والقدرة على الإبداع والابتكار، وتدعيم المعلومات والمعارف لدى الأطفال، وذلك بتشغيل العقل من أجل تهيئة الأطفال لتكوين عقلية علمية خلاقة.

ـ يحرص أدب الأطفال العبري على التركيز على مقولة الشعب اليهودي الواحد على مستويين:

ـ المستوى الأول: مستوى الأسرة.

ـ المستوى الثاني: مستوى أفراد الشعب اليهودي في كل مكان.

كما يركز على التضامن اليهودي والمشاركة في عمل الخير سواء داخل أو خارج فلسطين تعبيرا على وحدة الشعب اليهودي.

ـ يركز الأدباء على سمة التقارب الفكري بين اليهود في كل مكان، نتيجة وحدة التجربة التاريخية والنفسية المشتركة بين اليهود.

ـ يزخر أدب الأطفال العبري بالقصص التي تتحدث عن أصول العبادات وشعائر الدين اليهودي، وعن الطقوس الخاصة بالأعياد الدينية. كما يهتم الأدب أيضا بالتراث الروحي لليهود، والتركيز على أهمية الوازع الديني في تهذيب أخلاق الأطفال، وإذكاء الروح الدينية لديهم. من ناحية أخرى يتبنى الأدب الديني الاتجاهات الإنسانية، من أجل تدعيم التماسك بين أفراد المجتمع اليهودي.

ـ يعمد الأدباء في قصصهم للأطفال إلى عقد مقارنة بين صورة الاحتفال بالأعياد اليهودية في «بلاد الشتات» وبين صورة الاحتفال بها في فلسطين من أجل تدعيم المقولة الصهيونية بأن حرية ممارسة طقوس الديانة اليهودية لا يكون إلا في فلسطين.

ـ يركز الأدب العبري الموجه للأطفال على وضع المفاهيم الصهيونية في قالب ديني عاطفي يمكنه من جذب وتأييد اليهود، وإثارة حماسهم الديني من خلال تحول القيم اليهودية إلى مفاهيم سياسية قومية.

ـ يعمل الأدب العبري الموجه للأطفال على تعميق مشاعر الإحساس بالاضطهاد الأبدي لليهود في نفوس الأطفال. فقد عزف جميع الأدباء تقريبا نغمة واحدة بشأن الاضطهاد إلى قيمة ذات مغزى هام في حياتهم، ففيها أمنهم ومستقبلهم وسعادتهم وكرامتهم وكيانهم.

ـ يعمل الأدباء على تنمية روح المسؤولية الفردية تجاه الدولة وإثارة روح الاستعداد لخدمتها والقيام بمتطلباتها في وجدان الأطفال اليهود.

ـ يعمد الأدب العبري إلى تثبيت الوعي القومي بالحق التاريخي والديني لليهود في فلسطين، والارتباط برموز التاريخ اليهودي القديم فيها، وبث توحد صوفي في نفوس الأطفال بأرض فلسطين عبر مقولة الأرض التاريخية.

ـ يركز الأدب الموجه للأطفال أيضا على الدعوة إلى الاهتمام باللغة العبرية من أجل الحفاظ على التراث اليهودي وبثه وتعميقه بين الأطفال.

ـ يركز أدب الأطفال على تدعيم الإحساس لدى الأطفال بحتمية الحروب من أجل ضمان الوجود البيولوجي الإسرائيلي، فيكثر الأدباء من الحديث عن وضع اليهود في أيام الحروب. وذلك حتى تنقل المشاعر إليهم تلقائيا فتجعل الأطفال يتعايشون مع ويلات الحروب، ويدركون خطورتها ويحسون بالمحن والكوارث. كما أن أخبار الحروب تزرع لدى الأطفال إحساسا بخطورتها

وتزرع في نفس الوقت شعورا بضرورة التفوق والتدريب والمعرفة بأحدث أساليب الحرب حتى يستطيعوا الانتصار على الأعداء فتنمي لدى الأطفال روح التنافس. كما أن التركيز على مواضيع القتال والحروب يستثير الروح العسكرية لدى الأطفال كنوع من التوجيه العسكري لهم.

ومن ناحية أخرى، فإن اهتمام الأدباء بوضع اليهود في جو محاصر بالأعداء في قصصهم الموجهة للأطفال يؤكد في نفوسهم المقولة الصهيونية «لا خيار إلا القتال» وبذلك يعد الأطفال نفسيا لتقبل فكرة التجنيد الإلزامي حينما يصلوا إلى السن الملائمة لذلك، ويهيئهم لخوض الحروب.

ـ يركز أدب الأطفال على كراهية غير اليهود، ويسعى إلى تكرار عبارات العداء لغير اليهود داخل القصة الواحدة بهدف تثبيت هذا المفهوم في نفوس الأطفال بشكل مرضي.

ويركز الأدباء أيضا على إبراز المظاهر السلوكية السلبية لدى غير اليهود لكي يولدوا في نفوسهم مشاعر العدوان نحو الغير.

ومن هنا، فقد أصبح الشعور الدائم بالتهديد الخارجي المقرون بمشاعر العداء نحو غير اليهود، هو النواة التي يركز حولها الأدباء اليهود فكرهم عند الكتابة للأطفال، لكي يغذوهم بجرعات البغضاء والازدراء والسخرية من غير اليهود، من أجل خلق الشخصية الإسرائيلية المتعصبة لدى الأطفال.

ـ يظهر في أدب الأطفال تأثر بعض المؤلفين بأوصاف غير اليهود المستقاة من الفكر التلمودي المتعصب، الذي يصف غير اليهود بأنهم «جوييم» أو «أغيار» أو «غرباء».

ـ يعمل أدب الأطفال العبري على تقليص جرعة محاسن العرب مقابل زيادة جرعة الترهيب والتخويف منهم بهدف تثبيت العداء نحو العرب، وتنمية شعور الخوف لدى الأطفال خلال عبارات كثيرة في القصص تصور بشاعة العرب ووحشيتهم.

وقد سادت الصفات السلبية معظم كتب الأطفال لتشوه الشخصية العربية، مثل الخيانة والكذب والمبالغة والدهاء والوقاحة والشك والوحشية والجبن وحب المال وسرعة الغضب والبخل والنفاق والتظاهر والتباهي والخبث، كما وصف بأنه قاتل وسارق ومخرب ومتسلل وقذر ولو ملامح تثير الرعب.

وجاءت الصفات الإيجابية للعربي بنسبة قليلة للغاية، وكانت هذه الصفات تتمثل في الكرم والصداقة والشفقة وسرعة البديهة، وأحيانا الشجاعة والجرأة والاجتهاد.

ـ يتسم أدب الأطفال العبري الموجه للأطفال في إسرائيل بأنه أدب متفائل فيما يتعلق بنهايات القصص التي غالبا ما تكون سعيدة، حتى تلك القصص التي تتحدث عن الاضطهاد، تنتهي بنهاية مرضية تتمثل في خلاصهم عن طريق الهجرة إلى أرض فلسطين.

ـ يلاحظ انعدام النظرة المستقبلية في هذا الأدب حيث يندر التحدث عن المستقبل، اللهم إلا عند الحديث عن حتمية وجود اليهود في فلسطين، وتحقيق الوعد الإلهي، وحلم إسرائيل الكبرى، أو من خلال عنصر الأمنيات الشخصية لأبطال القصص.

ـ السمة الغالبة على أدب الأطفال بشكل عام هي الاهتمام بالماضي اهتماما بالغا، حيث يركز الأدباء على ذكريات الماضي، ويتناول حياة اليهود في الشتات، ويطرح جوانب كثيرة من حياتهم، كما يهتم بإبراز دور اليهود وبطولاتهم وحرصهم على ممارسة طقوس الديانة اليهودية، كما يبرز الأدباء حنين الآباء اليهود عبر التاريخ وشوقهم إلى أرض فلسطين، والوصول إليها، وجهودهم لتحقيق حلم الدولة. ويهدف أدب الأطفال من التركيز على الماضي إلى معرفة الذات والتعلم من التاريخ بالتغلغل في أغوار حياة الأجيال السابقة من اليهود، التي ساهمت في تكوين الكينونة الثقافية لليهود، وامتداد فاعليتها إلى الوقت الحاضر، كما يستهدف إثراء المعرفة بالتراث اليهودي والتقاليد اليهودية وحفظها ونقلها إلى الأجيال التالية.

ويستعين بعضهم بروايات العهد القديم، فيستقون منها أحداثا يدخلونها في سياق القصة، كما يستعينون بآيات من التوراة للتدليل على فكرة يريد الكاتب التنويه إليها، وهذه الاقتباسات من الكتب الدينية لها تأثيرها المباشر لاستدخال أي قيمة في وجدان الأطفال بسهولة ويستعينون أيضا بالمختار من قصص التراث والأساطير التي تنشئهم على كريم العادات وحميد الصفات التي يرون أنه يجب أن يتحلى بها اليهود، كما تحفل بعض القصص بالحكم والأمثال ومقولات المشاهير اليهود لكي يدعم بها المؤلف فكرته.

ـ يستخدم بعض الأدباء أسلوب التحاور بين الأطفال في القصة، كما يستخدم بعضهم أيضا أسلوب الاستفهام وطرح عقدة القصة على هيئة أسئلة، وهذا النوع من الكتابة للأطفال يجذب انتباههم ويثيرهم، ويعطي عقولهم فرصة طيبة لنشاط ذهني مثمر في مجال التخيل، كما يحدث تفاعل بين القصة والأطفال من خلال هذا التحاور، وفي نهاية القصة يصل المؤلف إلى الإجابة المحددة والمفهوم الذي يريد أن يوصله إلى قرائه الصغار من خلال الإقناع واشتراك الأطفال في التفكير لكي يصلوا بأنفسهم إلى الجواب دون أن يملي عليهم.

ـ يهتم أدب الأطفال العبري بالمناخ النفسي للأبطال، فهناك الكثير من المؤلفين قاموا بوصف المناخ النفسي لأبطال القصص بشكل تفصيلي من خلال التغلغل والتعمق، يحول دون فهم الطفل للمعنى على عجل، ويؤدي به إلى الخلط وتداخل المعنى.

ـ يهتم أدباء الأطفال بتقديم مضمون القصص عن طريق الرسوم والصور التي يظهر فيها المضمون عن طريق التصوير الخصب والوصف الدقيق الذي يتفق مع المفهوم الذي يسعى المؤلفون لتوصيله إلى وجدان الأطفال. فعملية استمالة المؤلفين بالرسوم والصور تثير انتباه الأطفال وتقرب الفكرة إليهم وتعينهم على التأمل وتوضيح المعنى المقصود، ويحرص الأدباء أن تتسم الصورة بالحركة والنشاط حتى تجعل الأطفال يشعرون أن الصورة تنطق بالحركة فيكون تأثيرها في نفوسهم أقوى.

ويستخدم الأدباء رسوما تتفق مع المفاهيم الصهيونية ومصطلحاتها، فتتكرر في القصص صور الشمعدان، المعابد اليهودية، المستوطنات اليهودية، الصحراء، الجرارات، وأدوات الزراعة، صور الاحتفال بالأعياد والطقوس الدينية اليهودية، صورة اليهودي القديم الأحدب، صورة العبري الجديد النشيط الذي يرتدي البنطلون الكاكي القصير مع قبعة وصورة غير اليهودي التي تتم عن اللاإنسانية والتوحش في إطار من القوالب النمطية والقناعات الثابتة... الخ.

وهذا البحث بما قدمه من تحليل للمضمون الأيديولوجي للمرتكزات الفكرية والعقائدية الصهيونية كما يقدمها أدب الأطفال العبري في إسرائيل يعتبر بحثا رائدا في هذا الميدان في مجال الدراسات العبرية في العالم العربي. وعلى الرغم من أن الباحثة أفاضت في عرض الكثير من التفاصيل التي مهدت بها لشرح مضامين العقيدة الصهيونية لتوضيح معالمها في النماذج التي قدمتها من أدب الأطفال العبري، إلا أن هذه التفاصيل تعتبر ضرورية في حالة إطلاع القارىء غير المتخصص على مثل هذا البحث، نظرا لافتقادها في المصادر العربية.

وقد أثبتت الباحثة تمكنها من اللغة العبرية فقدمت ترجمة عربية أمينة وسليمة للنماذج العبرية يستطيع من خلالها أن يفهم قارىء البحث أحداث القصة أو حبكتها أو الفكرة التي تنطوي عليها، وهو إسهام يجعل لهذا البحث قيمة خاصة في المجال الذي قدمت فيه، وهو مجال مازلنا في العالم العربي في حاجة إلى المزيد منه، لأنه يفتح الباب أمام محاولة فهم الذهنية الإسرائيلية والعقلية اليهودية وأساليب التربية والتنشئة التي يتبعونها لتربية الأطفال والنشء على حد السواء.

السيميولوجيا والنصوص الأدبية

- حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)
- السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير
- السيميولوجيا والأدب : مقارنة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة
- السيميولوجيا والتجريب المسرحي
- السيميولوجيا وأدب الرحلات

تحرير : د. عادل فاخوري

حول إشكالية السيميولوجيا

(السيمياء)

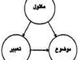
د. عادل فاخوري

منذ أكثر من نصف قرن والدراسات السيميائية تشهد توسعا في كافة الاتجاهات. فالمؤلفات التي تبحث في العلامات وأصنافها أو تعالج موضوعات تطبيقية معينة طغت على غيرها من الأدبيات. بل إنه بسبب شمولية هذا العلم بات من الممكن التطرق لأي مجال من زاوية سيميائية. كما أنه ظهرت عشرات المجلات المتخصصة، أشهرها مجلة الجمعية الدولية للدراسات السيميائية Semiotica ومجلة Semiosis الألمانية وVersus الإيطالية وDegrés البلجيكية، ناهيك عن كثير من المجلات في اللغة والبلاغة وعلم الجمال التي تحتضن موضوعات متفرقة في علم السيمياء. كذلك تعددت المؤتمرات وتشعّبت إلى دراسات ومناقشات فرعية صدرت عنها منشورات متعمقة في معظم الجوانب. كل هذا الازدهار المتزايد في ميادين البحث والتأليف قد يوهم أن السيمياء تجاوزت المرحلة التأسيسية وحلت معظم الإشكالات التي تعترض نموها، وأصبحت علما راسخا قائما على تعريفات وقواعد معترف بها يمكن تطبيقها بشكل نافع ومثمر على أي مجال من مجالات العلامات.

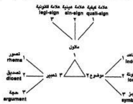
والواقع أن الأسئلة الجوهرية حول طريقة بناء هذا العلم بل وحول أصالته، مازالت مطروحة. إن شمولية علم السيمياء غير المحدودة، التي هي سر جاذبيتها، هي في الوقت نفسه حجرة عثرة في تقدمها وتطورها. أهل من المجدي الانطلاق من تعريف عام للعلامة، ومن ثم تقسيم العلامات استنادا إلى هذا التعريف، أم لابد من البدء من دراسات عينية في كل مجال من المجالات على حدة ومن ثم ملاحظة الخصائص المشتركة فيما بينها ورفعها إلى علم كلي؟ أو أيضا هل ينفع أن تستعير السيمياء مفاهيمها من العلوم التي تعمقت في دراسة أكثر مجالاتها تطورا وهي اللغات الطبيعية، فتكتفي بتبني مصطلحات النحو والبلاغة وحملها على مجالات أخرى؟

إن النهج التقليدي الذي شاع مع الفلسفة اليونانية هو الانطلاق من تعريف عام للدلالة يستند أساسا على الدلالات اللغوية. فالدلالة اللغوية، كما يقول مناطقة العرب، هي نسبة بين اللفظ والمعنى، وبالتالي فالدلالة بوجه عام هي نسبة بين الدال والمدلول. ومن الواضح أن هذا التعريف ذاته هو الذي استعاره دو سوسير مع استبدال كلمة «دلالة» بكلمة «علامة» Signe، وهكذا تكون العلامة عنده اقتران بين الدال Signifiant والمدلول Signifié. استنادا إلى هذا التعريف يتم تقسيم العلامة وفقا لنوعية النسبة القائمة بين الدال والمدلول. فأرسطو يلحظ فقط نوعين من النسبة واحدة طبيعية Physei وأخرى وضعية Thesei. أما المناطقة العرب فيميزون ثلاثة أنواع من النسب: طبيعية وعقلية ووضعية. فالدلالة الطبيعية هي «دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه إليه. والمراد من العلاقة الطبيعية إحداث طبيعة من الطبائع، سواء كانت طبيعة اللافظ أو طبيعة المعنى أو طبيعة غيرهما، عروض الدال عند عروض المدلول، كدلالة (أح أح) على السعال، وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضا، وصوت العصفور عند القبض عليه. فإن الطبيعة تنبعث بإحداث تلك الدوال عند عروض تلك المعاني»[1]. والدلالة العقلية هي «دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه. والمطلوب بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الأمر تحقق المدلول فيها مطلقا، سواء كان استلزام المعلول للعلة كاستلزام الدخان للنار، أو العكس كاستلزام النار للحرارة أو استلزام أحد المعلولين للآخر كاستلزام الدخان للحرارة»[2] أما الدلالة الوضعية فهي الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها بمعنى «جعل شيء بإزاء شيء آخر بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني»[3].

لاشك أن ثمة تساوق بين أنواع الدلالات عند العرب وفروع الموضوع عند بيرس Peirce: فالدلالة الطبيعية تشبه الأيقونة Icon، والدلالة العقلية الشاهد Index، والدلالة الوضعية الرمز Symbol. بالطبع، إن تصنيف العلامات عند بيرس هو أغنى وأعقد من ذلك، لأن بيرس يعتمد في تعريفه للعلامة على ثلاثة أركان بدلا من ركنين فقط. فيأخذ بعين الاعتبار، في تركيبه للعلامة، ثلاثة أمور: المستحضر أو الماثول Representamen أي الوسيلة التي تستعمل للدلالة، والموضوع Object أي الشيء الخارجي، والتعبير Interpretant أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر Interpret:



وبالتالي تتعدد النسب عنده إلى ثلاث: نسبة العلامة إلى الماثول أو المستحضر، ونسبتها إلى الموضوع، ونسبتها إلى التعبير. ولما كانت كل نسبة تخضع بدورها لتفريع ثلاثي، فالتفريع الشائع للعلامة إلى شاهد وأيقونة ورمز ليس على وجه التحديد سوى تفريع لها بالنسبة إلى الموضوع. أما بالنسبة للماثول فتتفرع الدلالة على التوالي إلى: علامة كيفية Quali-sign وعلامة عينية Sin-sign وعلامة قانونية Legi-sign. وأما بالنسبة للتعبير فتكون العلامة إما تصديقا Rhema أو تصورا Dicent أو حجة Argument. وبالإجمال فالعلامات الفرعية تتشكل على النحو الآتي:[4]



استنادا إلى هذه المفاهيم لا تستقيم العلامة بالمعنى الكامل إلا بالتئام ثلاثة فروع، كل فرع من إحدى الأركان الثلاثة. فهكذا مثلا تكون إشارة السير علامة تصديقية شاهدية قانونية، وكلمة «بيت» علامة تصورية رمزية قانونية الخ.

لا مشاحة في أن التعريفات الثلاثية وطريقة مزجها تساهم مساهمة فعالة في توضيح طبيعة العلامات وفي تسويغ وجود علامات معينة دون غيرها. إذ أن التراكيب الممكنة من الفروع تصل إلى ٢٧، بينما العلامات المقبولة تنحصر فقط في عشر كما يستبان من هذا الجدول:

I علامة تصورية أيقونية كيفية	V علامة تصورية أيقونية قانونية	VIII علامة تصورية رمزية قانونية	X علامة حجية رمزية قانونية
II علامة تصورية أيقونية عينية	VI علامة تصورية شاهدية قانونية	IX علامة تصديقية رمزية قانونية	
III علامة تصورية شاهدية عينية	VII علامة تصديقية شاهدية قانونية		
IV علامة تصديقية شاهدية عينية			

وذلك بسبب الشروط الموضوعة على الأركان والفروع. فهكذا مثلا يستحيل وجود علامة تصديقية شاهدية عينية أو علامة حجية إيقونية قانونية الخ. ولاشك أن هذا التقسيم النظري قد أدى خدمة كبيرة لبعض الأنساق الاتصالية وخصوصا اللغات الطبيعية، فمن المعروف أن تقسيم المستحضر أو المائول إلى علامة عينية Sin-sign وعلامة قانونية Legi-sign قد شاع استخدامه في اللسانية المعاصرة تحت اسمين مرادفين، من وضع بيرس أيضا، هما العينة Token والنمط Type.

لكن على الرغم من هذه الفوائد، لا يخلو هذا التقسيم النظري المبني على فلسفة قبلية apriori من الاعتباط والتكلف. فإن كان من السهل تطبيق بعض الأصناف على العلامات اللغوية، فمن الإقحام تطبيقها على أنساق أخرى. فقد نقبل بإدراج القضايا الخبرية مثل «الوردة حمراء» و«الطقس ماطر» الخ، تحت العلامة التصديقية الرمزية القانونية، ولكن أنّى لنا أن نفهم تصنيف واجهة البناية في هذا النوع كما يفعل ماكس بنزي M.Bense[5] وأمبرتو اكو[6] مثلا. علاوة على ذلك، يبدو لنا أن بعض الأصناف التي يستثنيها جدول بيرس من الوجود هي ممكنة التحقق. فالعلامة التصديقية الإيقونية عينية كانت أم قانونية هي قابلة للتحقق، بل إن معظم الصور الفوتوغرافية لا تعطي فقط مجرد تصور عن الموضوع بل إنها غالبا ما تطلق حكما يقبل التصديق أو التكذيب.

إذا أغفلنا النظر عن هذه التراكيب المعقدة، واكتفينا بالثلاثية: إيقونة، شاهد، رمز، كما هو شائع في الأبحاث السيميائية الراهنة، سوف نصطدم بعمومية هذه الأصناف عند التطبيق العملي. من هنا كانت الحاجة إلى تقسيم كل منها إلى فروع جزئية. لذلك أشار بيرس إلى تفريع الإيقونة بدورها إلى صورة Image واستعارة وتمثيل بياني Diagram. لكن من الواضح أن هذا التفريع الجديد ليس سوى عودة إلى الصور البيانية المعروفة في علم البلاغة.

وبالتالي يكون بذلك علم السيمياء كمن استصلح ثوبا قديما لمناسبات جديدة متنوعة.

إلى جانب الإشكاليات التي أتينا على ذكرها، بقيت الأبحاث السيميائية متوقفة عند تفسير العلامات البسيطة. والحال أن العلامات التي تتوفر فيها درجة عالية من الفن والجمال هي في كثير من الأحيان، وخصوصا في الأقاويل الشعرية واللوحات والأفلام والفيديوات وعلى العموم في الأنساق المتعددة الوسائط، ذات تركيب يبدو أنه يخضع لقواعد منضبطة. وحتى الآن، على حد علمنا، لم يجر تحليل هذه التراكيب وتقنينها. صحيح أن البلاغة العربية تطرقت إلى الاقتران المسمى بمجاز المجاز، وصحيح كذلك أن بيرس أشار إلى الدلالة الدرجة الثانية عند تمييزه بين العلامات الأصيلة Genuine والعلامات الفاسدة أو المتحدرة degenerate. فالإيقونة المتحدرة هي حاصل ضرب ايقونة بإيقونة. هكذا مثلا الصورة الفوتوغرافية للوحة الجوكوندا هي ايقونة الجوكوندا، وصورة تمثال أفلاطون هي من هذا النوع:



ومن الظاهر أن هذا التمييز بين الأيقونات يوازيه في اللغات التمييز المتعارف عليه بين اللغة الشيئية Object-language واللغة الماورائية أو الفوقية Metalanguage. لكن بيرس توقف عند هذا الحد، إذ لم يكن غرضه معالجة العلامات الناتجة عن ضرب عدة دلالات بعضها ببعض. فما أسماه بالأيقونة المنحدرة ينحصر بالمعادلة:

أيقونة أصلية×أيقونة أصلية=أيقونة منحدرة

وبالطبع، ليس من العسير على القارىء أن يستشف إمكانيات أخرى متنوعة ذات أهمية شاعرية أكبر. يكفي للملك أن يأخذ بعض أنواع العلامات ويضربها بعضها بالبعض.

وعلى سبيل المثال، إذا أخذنا الثلاثية: استعارة، شاهد، رمز، حيث الاستعارة هي إحدى فروع الأيقونة نحصل على هذا الجدول من الاحتمالات:

⊗	استعارة	شاهد	رمز
استعارة			
شاهد			
رمز			

فمثال الدلالة الناتجة عن ضرب الشاهد بالاستعارة دلالة الجعل على الشمس لا عند قدماء المصريين:

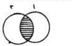


إذ أن الجعل يدل على كتلة السماد بالمجاورة، فهو شاهد عليها، وهذه الكتلة تميل إلى الشمس بسبب شكلها الكروي (استعارة).

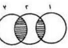
إن الصعوبة في هذا النوع من الجداول تكمن في استحالة ضبط عملية الضرب بصورة منطقية رياضية، فالمعادلة:

استعارة × استعارة = استعارة

لا تصح بالنسبة إلى نظرية المجموعات. لأنه إذا فسرنا الاستعارة باشتراك خصائص بين شيئين ومثلناها بدائرتين متقاطعتين على هذا النحو:



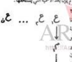
فليس من مانع أن يشبه الشيء الأول الثاني، والثاني الثالث، دون أن يحصل تشابه وبالتالي استعارة بين الأول والثالث، كما يتضح من هذا الرسم:



إذ لا خصائص مشتركة بين الأول والثالث. مع ذلك فقد يتفق في بعض العلامات اللغوية أو التصويرية أن تستعير الشيء الأول للثالث، وكأن الشبه المعتبر هنا هو ما يسمى عند فتغنشتاين Wittgenstein بالشبه العائلي Familienahnlichkeit.

على كل حال، إن استقصاء هذه الأنواع من التراكيب يشكل الطريقة الفضلى لتفسير الصور البيانية ولتوضيح الشعائر والحركات الطقوسية والرموز الغامضة، وذلك بردها إلى سلسلة من عمليات الضرب الدلالية.

إلى جانب هذا التركيب العامودي للدلالات، ثمة جانب أفقي لم يول بعد الأهمية التي يستحقها:



فالمدلولات (م) لا تتعلق فقط بالعلامات الفردية (ع١ أو ع٢ أو... أو ع ن)، بل أحيانا ما تلحق بمنظوم ما من العلامات وفقا للتركيب النحوي، وقد تتداخل عدة توابع Function دلالية بالنسبة لمنظوم ما. فعدم الأخذ بعين الاعتبار لتراكيب التوابع أو الوظائف الدلالية قد يؤدي إلى سوء الفهم والخلط بين الصور البيانية. لتوضيح ذلك بمثل بسيط: فالبلاغيون العرب يصنفون مضمون العبارة «سليل النار» بين الكنايات، بينما البلاغيون الإفرنسيون يعتبرونه استعارة. وهذا التباين في التصنيف يعود إلى أن المدلول المقصود من «سليل النار» أي السيف يحصل عن تداخل التابعين الدلاليين معا أي الاستعارة والكناية. فأولا تجرى استعارة السليل للمصنع (أو الناجم عن)، ومن ثم يستعمل المركب «المصنع في النار» كناية عن السيف. هذا ما يمكن إيجازه بالمعادلة الآتية:

كناية (استعارة (سليل) النار)=سيف

حيث يتبين لنا بجلاء من طريقة الكتابة هذه، إن الدلالة المجازية هنا هي كناية لمعنى مركب جزؤه الأول مستعار.

هذا المثل لا يشكل سوى حالة بسيطة من حالات متنوعة. فالتقاليب الممكنة رياضيا كثيرة. هكذا مثلا مع تابعين، لنقل الكناية والاستعارة، ومع علامتين (ع١ ،ع٢)، يمكن الحصول على مجازات مركبة، من الأنواع الآتية:

كناية ((ع١) استعارة(ع٢)).

كناية (استعارة(ع١) استعارة(ع٢))

استعارة (كناية (ع١) استعارة(ع٢))

الخ . . .

وبالطبع، كلما ازداد عدد التوابع الدلالية وعدد العلامات، ازداد عدد القوالب، وبالتالي عدد المجازات المركبة. لكن هذا لا يعني أن كل تقليب ممكن رياضيا يجب أن توافقه بالفعل صورة مجازية مقبولة. بل يبدو أن ثمة حاجة إلى إدخال قيود إضافية لإقصاء القوالب التي لا تقبل التحقق.

على كل حال، هذه هي الطريقة الموثوقة التي يجب الانطلاق منها لفهم الدلالات المركبة. كما أن هذه الطريقة تفتح لنا المجال لبناء دلالات مجازية جديدة غير متوقعة، وذلك بشكل آلي. وليس من الصعب على القارىء أن يتحقق بنفسه النتائج المذهلة في وضوحها ودقتها، إذا ما حاول تطبيق التحليلات المذكورة على الأنساق البسيطة نسبيا مثل اللوغوات Logo والإعلانات وإشارات السير والقصائد البصرية الخ.

إن المنطلق النظري للسيمياء الذي تم عرضه لاقى اعتراضا قويا من كثير من الباحثين. وحجتهم الأساسية أن هذا العلم يشمل ميادين واسعة متباينة جداً، بحيث انه من التعسف، بل من الخطأ، أن تفرض عليه بصورة قبلية مفاهيم عامة تحاول تطبيقها على مختلف الميادين المعنية. وبالفعل، لم يظهر بعد علم يضاهي السيمياء بالشمولية والتنوع.

فأمبرتو إيكو Eco، على سبيل المثال، يعرض من الأبواب التي تتناولها السيمياء المجالات الآتية: علامات الحيوانات، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس، كودة المذاق، الاتصال البصري، أنماط الأصوات والتنغيم Intonation، التشخيص الطبي، حركات وأوضاع الجسد، الموسيقى، اللغات الصورية، اللغات المكتوبة، الأبجديات المجهولة، قواعد الآداب، أنماط الأزياء، الأيديولوجيات، الموضوعات الجمالية والبلاغية. بل إن البعض يذهب أبعد من ذلك في توسيعه لمجال السيمياء، ليشمل الاتصال ما بين الخلايا الحية Bionique وحتى الاتصال ما بين الآلات Cybernétique.

وقد أدت الأبحاث التي انطلقت من استقصاء بعض هذه المجالات الفرعية إلى مفاهيم وأقسام للعلامة مغايرة لتلك التي شاعت مع بيرس. فمثلا أنواع العلامات التي وقع عليها ليتش E. Leach في دراساته الأنثروبولوجية البنيوية، تختلف عن الأنواع المتعارفة عند اتباع دو سوسير. كذلك مقاربة إكمن Ekman وفريزن[٧] Friesen للاتصال غير اللفظي قد أدت إلى تعيين خمسة أصناف من التعبيرات السلوكية هي:

الشعائر Emblems والإيضاحيات Illustrators والمنظمات Regulators والمكيفات Adaptors والبوحيات Affect displays، وهي أصناف لا تمت بأدنى صلة إلى أنواع العلامات المعهودة في السيمياء الفلسفية.

بالطبع، ليست كل المجالات الفرعية التي أتينا على ذكرها بذات الأهمية من حيث البنية والمقدرة

الإبلاغية. فلا شك أن أنساق اللغات الطبيعية والرمزية هي أكمل الأنساق السيميائية وأكثرها تطوراً. لذلك استأثرت العلوم اللسانية بالنصيب الأوفر من الأبحاث بل فاقت الدراسات السيميائية ذاتها. صحيح أن بعضا من الفروع السيميائية. قد تطور إلى درجة أنه أصبح علما مستقلا بذاته، كما حدث مثلا مع علم الحراكة أو الكينزياء Kinesics الذي وضع أصوله بردوستل R.Birdwistell(٨) لكن هذا العلم لم يستقر إلا على قاعدة لسانية. يكفي اعتبار تدرج الوحدات الحركية في الكينزياء من Allokine وKine إلى Kineme وKinemorpheme حتى يتجلى لنا الشبه البارز بينها وبين الوحدات اللسانية.

بشكل عام، إن حمل المفاهيم اللسانية على مجال آخر من الأنساق السيميائية قد يكون مجديا ومثمرا إذا كان هذا النسق من الأنساق الرقمية (أو العقدية) Digital. أما إذا كان النسق تماثليا Analogic كما هي الحال مع الصور الفوتوغرافية واللوحات غير التجريدية، فمحاولة تطبيق ما هو معروف في علمي النحو والدلالة اللغويين عليه ستبوء لا محالة بالفشل. لنأخذ على سبيل المثال التمفصل أو التقطيع المزدوج La double articulation الذي لاحظه مارتينه A.Martinet في اللغات الطبيعية، ولنحاول أن نكتشف في هذا الرسم التمثيلي مثلا:



الوحدات الدلالية الموافقة للكلمات. فإذا افترضنا أن صور الغيمة والطير والشجرة هي بمثابة الكلمات، فماذا تكون العلامة الدالة على الشمس، أهي نصف كلمة؟ ثم ما هي الأشكال الفرعية التي يمكن أن تلتئم منها العلامات المذكورة. فإن أمكن اعتبار صور الثمار والأوراق بمثابة حروف لصورة الشجرة، فما هي الحروف مثلا بالنسبة لصورة الغيمة؟ علاوة على هذه التساؤلات، ثمة صعوبة أساسية في كيفية اختيار اتجاه تتابع العلامات الفرعية وبالتالي ضبط ترتيبها. فكل الاحتمالات متاحة: يمكن الانطلاق أفقيا أو عموديا أو قطريا، من اليمين إلى الشمال ومن فوق إلى تحت وبالعكس الخ. من هذا المثل يتضح لنا، إن لم يكن تعذر تفكيك العلامات التماثلية إلى أشكال فرعية، فعلى الأقل العسر البالغ في دراسة مبنى هذه العلامات.

مع ذلك، فوجود هذه الإشكالات والصعوبات لم ينل من عزيمة الباحثين، بل كان حافزا لهم للتسابق على اكتشاف مجاهل سيميائية جديدة والانكباب على استقصاء معالمها، والبحث عن نماذج يمكن أن تلقي أضواء كاشفة على شتى أقاليم العلامات.

فيما يخص الاشتغال بهذا العلم في العالم العربي، فإن معظم الجهود تركزت على سيمياء النصوص اللغوية. فالكتب والمقالات التي تعالج القصيدة والقصة والرواية متوفرة بغزارة. كذلك لا تخلو المكتبة العربية من بعض المؤلفات حول السيمياء النظرية(٩). أما الدراسات عن الأنساق غير اللفظية فهي نادرة أو شبه معدومة. فليس هناك سوى قلة من الأطروحات الجامعية غير المنشورة، التي تتناول سيمياء الرسم والتصوير والمسرح

وعلوم الإيماء Gestics والحراكة Kinesics والبونية Proxemics من الناحية التطبيقية. وبالرغم من بدايات حركة ترجمة في هذه المجالات، فلا يمكن القول إن الترجمات[١٠] التي حققت حتى الآن تسد العجز في التأليف، ناهيك عن أن أغلبية هذه الترجمات تعتمد على التيارات الفرنسية.

أما عن المصطلحات فالفوضى هي السائدة. فبالإضافة إلى الصعوبات التقليدية المعروفة التي تواجهها اللغة العربية في ترجمة الألفاظ الأجنبية، وخصوصا تلك الألفاظ المركبة من دمج عدة مورفيمات في كلمة واحدة، فهناك عاملان أساسيان مسئولان عن الخلط والاضطراب: فأولا، التدفق المستمر في المصطلحات، الناجم عن التنوع الهائل في المجالات السيميائية، حشر المترجم العربي في إحدى موقفين، إما في موقف العاجز عن متابعة الترجمة والنقل، وإما في موقف العابث الذي يلهو في إلقاء الكلمات الرديفة اعتباطيا. وثانيا، إهمال التراث، إن لم يكن جهله، في علوم الدلالة والمنطق والبلاغة وأصول التفسير، جعل الباحث العربي يستحدث مصطلحات غريبة أدت إلى تشويش في الفهم بدلا من التواصل المطلوب.

هذه أمثلة على بعض الترجمات المطروحة:

فالعلم نفسه أي الـ Sémiotics يترجم بـ: السيمياء، السيمية، السيميائية، السيميوطيقا، السيميولوجيا والرموزية. والأفضل «السيمياء» لأنها كلمة قديمة متعارفة على وزن عربي خاص بالدلالة على العلم. أما التفرقة بين السيميوطيقا والسيميولوجيا فلم تعد قائمة بعد أن قرر المؤتمر العالمي للسيمياء بتبني مصطلح الـ Semiotics.

Code: كودة، سنن، دستور، شيفرة. واللفظة الأولى هي الأصلح، لأن كلمة «سنن» مقصورة على الشرع وكلمة «دستور» على الحقوق، و«الشيفرة» على الكودة السرية.

Sign: علامة، دليل. فكلمة «الدليل» التي جرى استعمالها عند المغاربة تؤدي إلى الالتباس، لأن معناها الشائع هو البرهان عامة، وقد تستعمل بمعنى الشيء الدال. وسبب الخلط في هذه الترجمة هو أن ابن سينا يستعمل في المنطق تعبير «قياس أو برهان الدليل» مرادفا للتعبير الفرنسي «La preuve du signe». لكن المثل الذي يرد في هذا السياق وهو أن «هذه المرأة هي ذات لبن، إذن قد ولدت» يشكل قرينة بالمعنى الخاص وليس علامة بالمعنى العام.

Signal: إشارة، علامة. والأصح إشارة لأن الـ Signal هو من صنف الإشاريات (المبهمات) Deixis.

Indice: (كلمة فرنسية) قرينة مؤشر، أمارة. لكن كلمة «أمارة» غير صائبة إذ لا تختص بعلامة المجاورة بل تطلق على كل علامة ظنية.

Interpretant: تعبير، مؤوّل.

Semiosis: تسويم، سيأمة، سيميوزس، سمطقة.

Rhema: تصور، مفرده، خبر. والواضح أن كلمة «خبر» غير مقبولة لأن الـ «Rhema» هي القول الناقص مبتدأ كان أم خبراً.

Performatif: إنشائي، إنجازي، إيدائي. وكلمة «إنشائي» هي اللفظة المتداولة عند البلاغيين والأصوليين في الأبحاث التي تدور حول نظرية الأفعال الكلامية.

الخ...

الهوامش

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص٤٨٨ .
(٢) المرجع ذاته، ص ٤٨٧-٤٨٨ .
(٣) الجرجاني، حاشية على شرح الشمسية، ص١٧٦ .
راجع أيضا كتابنا: علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة.
(٤) لمزيد من التفاصيل، راجع كتابنا: تيارات في السيمياء، دار الطليعة .
(٥) انظر: Semiotik, Allgemeine Theorie der Zeichen
(٦) راجع: Trattato di semiotica Generale
(٧) راجع بحثها: «Nonverbal Behavior in Psychotherapy Research»
(٨) انظر كتاب: Kinesics and context
(٩) انظر على سبيل المثال: دروس في السيميائيات، حنون مبارك، دار توبقال. تيارات في السيمياء، عادل فاخوري، دار الطليعة.
(١٠) ومنها مثلا: المقالات المترجمة في كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار إلياس العصرية.
وترجمة رئيف كرم لكتاب كير إيلام: سيمياء المسرح. المركز الثقافي العربي.
وترجمات انطوان أبي زيد لكتب أمبرتو إكو.
وكذلك ترجمة بعض مؤلفات رولان بارت الخ.

السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير

محمد إقبال عروي

تصدير

«إذا كان من الممكن اعتبار ضرورة تأسيس العلوم على تصورات واضحة وبينة، كما هو الحال في بداية القرن العشرين، فإن هذا اليقين يعرف تراجعا في الآونة الأخيرة، فأمام تعدد الحقول المعرفية، ليس أمام الباحث من سبيل سوى مضاعفة الفرضيات والقبول بتعديل معارفه أو إلغائها، عبر تفسيرات وشروح أكثر دقة، متى كان ذلك في صالح البحث العلمي».

جون كلود كوكي Jean Claude Coquet، ١٩٧٢

تحديد المفاهيم

لا تنبع قيمة تحديد المفاهيم من التقاليد الراسخة في مجال البحث العلمي فقط، وإنما لأن تحديد المفاهيم هو تحديد للأرضية التي يقف عليها الدارس، وتأطير للرؤية المنهجية التي تحكم تحليله وأدواته. وهو، أولا وأخيرا، ضمان للتواصل المنضبط، مادامت المفاهيم والمصطلحات «عرفا خاصا»[1] بين قوم مخصوصين، ولا معنى لهذه الخصوصية، إن لم يكن الدارسون ـ داخل حقل معرفي معين ـ على وعي تام بمفاهيمهم وأدواتهم ومناهجهم.

أ - مفهوم السيميائيات وما يتصل بها:

١ - مفهوم السيميائيات

أجمعت مختلف المعاجم اللغوية والسيميائية على أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا

عرّفها كل من «تودوروف»(٢) و«كريباس»(٣) و«جوليا كريستيفا»(٤) و«جون دوبوا»(٥) و«جوزيف راي ـ دوبوف»(٦).

وتعتبر السيميائيات علما حديثا بالمقارنة مع غيره من العلوم، ولم تظهر ملامحها المنهجية إلا مع بداية القرن العشرين، وقد كانت ولادتها مزدوجة، كما يقول «مارسيلود اسكال»(٧)، ولادة أوربية مع «سوسير»، وولادة أمريكية مع «شارلز بيرس».

فقد أشار الأول إلى ولادة علم جديد يدرس العلامات، وقال بهذا الصدد:

«يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا (من «Semeion» الإغريقية، وتعني «الدليل») ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه لا يمكننا التكهن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا. إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات»(٨).

وفي الفترة نفسها، كان «بيرس» مشتغلا بإبراز معالم هذا العلم الجديد دون أن تكون له معرفة بما تنبأ به «سوسير»(٩).

بالإضافة إلى هذين الأصلين اللذين أشار إليهما مختلف الدارسين لتاريخ السيميائيات، بمن فيهم «جوليا كريستيفا» فقد أضاف «تودوروف» منابع أخرى تتمثل في مجهودات «إرنست كاسيرر» «Ernest Cassirer» وخاصة في كتابه «La philosophie des formes symboliques». فقد أورد «كاسيرر» مبادىء أساسية تبرز اللغة في صورة أوسع من مجرد أداة للتواصل، ومن آرائه، في هذا المجال، أن اللغة الشفوية ليست هي الوحيدة التي تنعم بهذا الامتياز، امتياز التواصل، وإنما تتقاسم مع سلسلة أخرى من الأنظمة التي تشكل مجموعها كون الإنسان، وهذه الأنظمة هي الخرافة والدين والفن والعلم والتاريخ، وليس العالم سوى تشكيل من هذه الوحدات.

إلا أن مشروع «كاسيرر» لم ينضج في اتجاه القوة والتماسك، لأنه كان مشروعا فلسفيا أكثر منه إسهاما علميا.(١٠)

وهناك منبع آخر للسيميائيات في المنطق، ومع أن «بيرس» نفسه كان منطقيا، فإن أفكاره في هذا المجال لم تمارس تأثيرا قويا على المرحلة التي عاش فيها، وكان علينا أن نتبع مساراً آخر ينطلق من «فريجه» «Frege» ويمر عبر «راسل» «Russel» و«كارناب» «Carnap».

وقد أسهم إيريك بويسنس «Eric Buyssens» في هذا المشروع بكتابه «Les langages et les discours» «اللغات والخطاب» الصادر في سنة ١٩٤٣.

ويضيف تودوروف إلى هذه المنابع، الجهود المتمثلة في اتجاه اللسانيات البنيوية وروادها أمثال «سابير» «Sapir» و«تروبتسكوي» «Troubetzkoy» و«جاكبسون» «Jakobson» و«هيلمسليف» «Hjelmeslev»

و«بنفنيست» «Benveniste». وقد حاول هذا الاتجاه أن يهتم بالمنظور السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للدليل.[11]

هذه، باختصار، أبرز المنابع التي تنبأت واهتمت بموضوع العلامة أو الدليل داخل الحقل اللساني المعاصر، وقد كان لها دور فعال في تأسيس السيميولوجيا وإبراز حدودها ومجال اشتغالها.

٢ - موضوع السيميائيات

توضح «جوليا كريستيفا» موضوع السيميائيات في قولها

«إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، وهو السيميوتيقا (من الكلمة اليونانية «Semeion» أي علامة).[12]

ومن خلال هذه القولة، وما أشار إليه «سوسير» سابقا،[13] ندرك موضوع السيميائيات، فهي تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب.

وقد لاحظ «جان مارتيني» «J.Martinet» أن مختلف التعاريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح «Signe» علامة،[14] وهذا مؤشر واضح على أن موضوع السيميائيات هو العلامة كما أوردنا سالفا.

فما هي العلامة؟؟ وماهي أقسامها؟؟ وكيف تؤدي معناها داخل السياقات اللغوية والاجتماعية؟

يعرف «سوسير» العلامة (أو الدليل) بأنه «وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الآخر. أما الوجهان فهما التصور «Concept» والصورة السمعية «Image acoustique» والتأليف بينهما يعطينا: الدليل الذي يتوفر على مكونين اثنين: الدال والمدلول، وبالجمع بينهما يتكون المعنى إلا أن العلاقة بين الدال والمدلول تعتبر اعتباطية عند «سوسير».[15]

أما بالنسبة «لبيرس»، فمن الصعب أن نفهم دراسته للعلامة لأنها وردت في سياق منطقي دقيق يعتمد كثرة التفريعات والتقسيمات التي تخرج بنا عن غرضنا ومع ذلك يمكن القول إن «بيرس» يعرف الدليل بأنه «عبارة عن شيء ما يعوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين، أي أنه يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا أو دليلا أكثر تطورا يسميه «بيرس» مؤولا «Interpretant» للدليل الأول، ويعوض هذا الدليل شيئا معينا هو ما يسميه «بيرس» «موضوع الدليل» «Objet de signe».[16]

وهو التعريف نفسه الذي أورده له مارسيلو اسكال في كتابه حول «سيميولوجيا ليبنز».[17]

ونتيجة لهذا التعريف، فقد توصل «بيرس» إلى تقسيم العلامة إلى ثلاثة مستويات:

ـ الأيقونة: «Icone»، وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، مثل الصورة الفوتوغرافية.

ـ المؤشر «Index»، وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض، والآثار والطرق على الباب وغيرها.

ـ الرمز «Symbole» وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، ويطلق عليها «بيرس» اسم العادات والقوانين، وهي عنده أكثر العلامات تجريدا، وما يلاحظ، في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمدلول أو المشار إليه هي علاقة عرفية وغير معللة، مثل البياض ودلالته على الحزن أو الفرح. وهذا من الرموز التي تدرسها الأنثروبولوجيا.[١٨]

وأما بالنسبة «لرولان بارت»، فقد لاحظ غموض مصطلح الدليل، نظرا لأنه لا يقتصر على حقل معرفي واحد، بل يمتد من اللغة إلى اللاهوت إلى الطب والسبيرنطيقا ومن هنا تكمن صعوبة تحديده، أو لنقل إن تعريفه أمر نسبي وخاضع لإجراءات الحقل المعرفي الذي يوظف فيه.

وتجدر الإشارة إلى أن «بارت» احتفظ بثنائية الدال والمدلول عند «سوسير» وأضاف إليها ما أدخله «هيلمسليف» من تفريعات على كل من الدال والمدلول.[١٩]

٣- العلاقة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا

على المستوى التاريخي والمعرفي، استعملت السيميولوجيا مع «سوسير» وانتشرت في الثقافة الأوروبية، أما «بيرس» فقد استعمل مصطلح «السيميوطيقا» فكان ذلك أصل الاستعمال في الثقافة الأنجلوساكسونية[٢٠]. إلا أن المصطلحين معا عرفا انتشارا متبادلا، ويكفي أن ندرك أن العلماء الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية لم يعدوا تماما مصطلح «سيميوطيقا» من كتاباتهم، بل إن الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا سنة ١٩٧٤، والمهتمة بحقل العلامات، اختارت ـ كتسمية لها ـ مصطلح «سيميوطيقا»، نظرا لانتشاره في الثقافات الأخرى، خاصة الأنجلوساكسونية والروسية[٢١]، مع العلم أن مصطلح السيميولوجيا ظل راسخا بصورة قوية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفعل جهود «رولان بارت» و«مارتيني».[٢٢]

وقد حدد كريماس الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية، بأن جعل «السيميوطيقا» تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة، كنظام اللغة والصور والألوان وغيرها، أما «السيميولوجيا»، فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة، ودون تخصيص لهذا النظام أو ذاك.

وإلى نحو من هذا يذهب «هيلمسليف» «Hjelmeslev» فقد أبقى على مصطلح «سوسير» ولكنه يخصصه بتعريف محدد، وهو «الميتاسيميوطيقا» أي اللغة العلمية الواصفة لمختلف الأنظمة السيميائية.

وبهذا تكون السيميوطيقا فرعا أو موضوعا داخل هذا العلم العام[٢٣]

٤ - علاقة السيميائيات باللسانيات

لقد اعتبر سوسير علما أهم من اللسانيات، وذلك واضح في قوله: «إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام، والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات» وقد تمثلت نقطة انطلاق سوسير في المقارنة بين موضوعي هذين العلمين، فإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوعا لها. فإن السيميولوجيا تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي، سواء كانت تلك العلامات لغوية أو غير لغوية.

لكن «بارت» سيعكس الوضعية، وسيعتبر السيميولوجيا فرعا من اللسانيات، يقول في مقدمة كتابه «عناصر السيميولوجيا».

«يجب، من الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست اللسانيات جزءا، ولو مفضلا، من السيميولوجيا، لكن الجزء هو السيميولوجيا، باعتباره فرعا من اللسانيات». (٢٤)*

وذلك راجع، عند بارت، إلى أن «كل نظام سيميولوجي يمتزج، حتما باللغة». (٢٥) «Tout systeme sémiologique se mele de langage»، فلا يمكن الانفتاح على الأنظمة السيميولوجية الأخرى، كالطعام واللباس، ودراسة خصائصها إلا عبر الدليل اللساني الذي يقسم دوالها ويعين مدلولاتها، ومن ثم يبدو لنا، في النهاية، أن تخيل نظام من الصور أو الأشياء التي تستطيع مدلولاتها أن تتواجد خارج اللغة، أمر يزداد صعوبة أكثر فأكثر. (٢٦)

وفي سياق هذا النظام، نتذكر ماقام به الناقد «كريستيان ميتز» «C.Metz» في دراسته عن السينما، حيث لم يتردد في الاستفادة من آليات اللسانيات وإجراءاتها المفهومية والمصطلحية. (٢٧)

وتظهر علاقة السيميائيات باللسانيات في «علاقة التفسير» «R.dinterpretation» بتعبير «بنفينيست»، فانطلاقا من قدرة نظام ما على تفسير نفسه وغيره، أو عجزه عن ذلك، يمكن تقسيم الأنظمة السيميائية إلى مستويين:

- مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها، بل تحتاج إلى وسائط سيميائية أخرى، مثل: الصورة والرمز واللون.

- مستوى الأنظمة القادرة على تفسير نفسها وغيرها، وهو النظام اللغوي. وفي هذا الصدد يقول «بنفنست»:

«على الأقل هناك مسألة أكيدة، وهي أن أي سيميولوجيا للصوت أو اللون أو الصورة، لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابد لها أن تستعير ترجمان اللغة - كواسطة ضرورية - وبالتالي، فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيميولوجيا اللغة». (٢٨)

أما بالنسبة لتودروف، فإن هذه العلاقة التي تجعل السيميوطيقا خاضعة للسانيات، تثير، عنده، شكوكا حول استقلالية السيميائيات، بل حول المبادىء والمفاهيم الأساسية المتداولة حولها، فقد «حوصرت السيميوطيقا، من زاوية ما، من قبل اللسانيات، فإما أن تنطلق من العلامات غير اللغوية التي نجد فيها مكانا للغة (وهذه طريق بيرس)، وإما أن ننطلق من اللغة بغية دراسة أنظمة العلامات الأخرى (وهذه طريق سوسير)، على أننا نوشك أن نفرض على الظواهر المختلفة النموذج اللغوي، ومن هنا يتقلص النشاط السيميوطيقي إلى محاكاة في التسمية، فتسمية الوقائع الاجتماعية المعروفة جيدا بـ«الدال» أو «المدلول» أو «السياقي» أو الاستبدالي» لا تقدم للمعرفة شيئا». (٢٩)

ولكن «كريماس» لا ينظر بمثل هذا التخوف إلى تلك العلاقة التي آلت عند «تودوروف» إلى تسلط للسانيات على السيميوطيقا، وهيمنتها على أدواتها التحليلية، وإنما يعتبرها ضرورة تاريخية تشرط الإنتاج

---

* لعل الأستاذ د. محمد السرغيني لم ينتبه إلى هذه المسألة، فنسب إلى «بارت» ما حقه أن ينسب إلى «سوسير» فهو يقول: «يفهم بارت السيميولوجيا إذن، على أنها علم عام تعتبر الألسنية جزءا منه».

العلمي في مجال السيميئيات، مادامت اللسانيات تعتبر منهجا في البحث وموضوعا للدراسة في آن واحد. وفي هذا الصدد، نجده يقول: «لا يتعلق الأمر - كما يظن بعضهم - بهيمنة غير مناسبة للسانيات على السيميولوجيا، ولكن بالشروط العامة التي تمارس داخلها كل عملية ذات نزوع علمي». (٣٠)

والواقع أن هذه الهيمنة التي تظهر للسانيات على السيميائيات، سواء على مستوى المصطلحات أو الأدوات الإجرائية، لاتعد منقصة لهذا العلم، ويكفي أن نتفحص تاريخ العلوم والمناهج لنلمس بوضوح كيف أن كثيرا من العلوم الوليدة قد استوحت مناهج علوم مكتملة، ولنتذكر - هنا - كيف أن النقد الأدبي في القرن التاسع عشر استوحى، مع «تين» «Taine»، خصائص المنهج العلمي في الطبيعيات. (٣١)

وقد استطاعت اللسانيات نفسها أن تطور من تقنياتها، عندما استمدت من الرياضيات منهجها التجريدي.

فالمسألة، إذن، لا تدرس في إطار الأخذ والاستيحاء، وإنما ينبغي أن تدرس في إطار مدى علمية المناهج الوليدة وقدرتها على دراسة موضوعها دراسة دقيقة.

٥- نقد السيميائيات

من البديهي ألا تسلم السيميائيات من النقد، خاصة لزعمها أنها تحتل مكانة «علم العلوم»، في الوقت الذي لا تزال في طور تأسيس أصولها المعرفية على أرضية ثابتة.

فبالنسبة «لتودوروف»، لا يمكن الحديث عن بناء علمي متكامل، وبالرغم من أعمال «بيرس» و«سوسير» و«إيريك بويسنس» و«ياكبسون» و«بارت» و«هيلمسليف» و«كاريناب» وغيرهم، فإن «السيميائيات تظل مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علما أو كيانا معرفيا مؤسسا تأسيسا نهائيا». (٣٢)

وقبل «تودوروف»، اعترف «رولان بارت» بأن السيميولوجيا، كما هي في حدودها «ليست فخامتنا فيزقيا، وإنما هي علم من بين علوم أخرى تعتبر ضرورية، لكنها غير كافية». (٣٣)

ويخطو مارسيلو داسكال خطوة إيجابية في إبراز الصورة المعاصرة للسيميائيات، فهي لا تزال - عنده - في طفولتها، وهي لم تتحول إلى سيميولوجيا واحدة متوفرة على تجانس منهجي ومفاهيمي، ومن ثم «فإن السيميولوجيا لاتزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم». (٣٤) وقد رصد تعارض المدارس السيميائية في مستويين:

- المستوى الأول: في النظريات والمقترحات السيميوطيقية.

- المستوى الثاني: وهو الأهم، ويتمثل في التصورات التي تحدد مجال السيميوطيقا، وما هو داخل في مجالها، وما هو خارج عنها. (٣٥)

وبالإضافة إلى هذا النقد الموجه إلى الجوانب النظرية في السيميائيات، فإن الجانب التطبيقي للمنهج السيميائي لا يخلو، هو الآخر، من انتقادات، وسنرى أثناء عرضنا للمنهج، كيف أنه أضحى مغرقا في التجريد والمنطق، خاصة مع مفهوم المربع السيميائي.

ثم إن المنهج السيميائي تحول في كثير من التجارب، إلى إسقاطات آلية لا تكاد تعثر معها على خصوصية النصوص المطبق عليها، فعاملية «كريماس»، مثلا، نبحث لها عن تحقق في هذا النص أو ذاك، دون أن نفكر ـ لحظة ـ في إمكانية وجود نصوص لا تستجيب لتلك العاملية بصورتها المغلقة.

٦- خصائص المنهج السيميائي

مهما تعددت جوانب المنهج أو اتسعت أصوله وفصوله، فإنه يظل محتفظا بخصائص عامة تحكم مختلف عناصره، وتطبع سائر أدواته المنهجية والإجرائية.

ولا يخرج المنهج السيميائي عن هذه القاعدة فإن له، هو الآخر، خصائص عليها يتكىء، وبها يتميز. أول هذه الخصائص أنه منهج داخلي محايث[٣٦]، ويعني ذلك أنه يرتكز على داخل النص، باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا ترقى ـ حسب هذا النوع من النقد الذي يتشكل وينتشر في سياق ثقافي وحضاري موسوم بخصوصيات جوهرية ـ إلى مستوى تأسيس معنى عميق للنص. وبالتالي، يتعين الركون إلى شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وجمل.

والواقع أن مبدأ المحايثة يرتد إلى الدراسات اللسانيات. وذلك مع مبدأ الاستقلالية الذي تحدث عنه «سوسير». ثم مبدأ المحايثة مع «هيلمسليف».

وقد انطلق مبرر قيامه في تلك الدراسات من الإشكال الآتي: إذا كان موضوع اللسانيات هو الشكل، فإن أي استعانة بالوقائع «خارج لسانية» ينبغي أن يقصى، لما له من انعكاس سلبي على تجانس الوصف اللغوي.

ويظهر، مع النظرة السطحية، أن مبدأ المحايثة في غاية البساطة والوضوح، إلا أنه يثير إشكالات نظرية ونقدية وزعت ساحة النقد الأدبي إلى اتجاهات ومذاهب شتى. ذلك أنه يثير إشكالا مرتبطا بفضاء وجوده، إذ لم يتفق حول مكان المحايثة، فهل هي موجودة داخل البنيات النصية، وما على الناقد إلا محاولة اكتشافها ووصفها وتوضيح أشكالها؟ أم أنها لا تتعدى الوجود الذهني النظري، ومن ثم فهي بناء يشيد من قبل العقل الإنساني؟؟ إن الأمر، في نظر كريماس، شبيه بالإشكال الوارد حول مبدأ «الديالكتيك»، فمع التسليم بوجود هذا المبدأ، يبقى السؤال مشروعا حول مكان وجوده: هل يقع داخل الأشياء أم داخل الأذهان؟؟

وثاني خصائص المنهج السيميائي أنه منهج بنيوي، وهذا واضح من خلال الخاصية السالفة، كما أنه يبرز أثناء استقراء المصطلحات الفاعلة في هذا التحليل، فالاهتمام بداخليات النص ماهو إلا توجه بنيوي، والحديث عن «البنية»، و«البنية السطحية»، و«البنية العميقة»، و«النظام»، و«العلاقات»، كل هذه المصطلحات ازدهرت مع النقد البنيوي، واكتسبت كثيرا من الفعالية.

ولنأخذ على سبيل المثال مصطلح «العلاقات»، فمن المؤكد لدى البنيويين واللسانيين عموما أن المعنى لا يقوم إلا بواسطة الاختلاف. . . وهذا الاختلاف يفترض وجود نسق مبني من العلاقات بين عناصر عدة لا يمكن أن تأخذ معناها، أو تكون دالة، إلا من خلال شبكة العلاقات التي تقوم بينها. . . تلك الشبكة التي تشكل هندسة للمعنى أو شكلا للمحتوى تتخذه البنيوية مجالا للتحليل.

أما ثالث هذه الخصائص، فإنها تنبع من طبيعة الموضوع الذي تدرسه السيميائيات ـ والسيميائيات الأدبية بوجه خاص ـ، فمن المعلوم أنها تهتم بالخطاب في بعده السردي فتتجاوز، بذلك، حدود الاهتمام بالجملة، باعتبارها أكبر وحدة لسانية كما تفعل اللسانيات.

ففي الوقت الذي «تهتم فيه اللسانيات بأمر تكوين الجمل وإنتاجها أو القدرة الجملية، فإن السيميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها . . . أو بالقدرة الخطابية».

وكنتيجة لهذه الخاصية، فإن السيميائيات تنعت بأنها «نصية».(٣٧)

ب ـ مفهوم الترادف

١ - الترادف لغة

تقدم المعاجم العربية للترادف المعطيات الآتية:

«ردف من الردف، هو ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئا، فهو ردفه . . . وإذا تتابع شيء خلف شيء، فهو الترادف، ويقال: جاء القوم رداق، أي بعضهم يتبع بعضا. وفي حديث بدر: «فأمدهم بألف من الملائكة مردفين»، أي متتابعين يردف بعضهم بعضا، وترادف الشيء: تبع بعضه بعضا، والترادف: التتابع. وأرداف النجوم تواليها وتتابعا، وأردفت النجوم أي توالت».(٣٨)

فهذه المعاني تؤكد أن الترادف يلحظ فيه جانب التتابع والتوالي في الزمان والمكان والهيئة. وسنستحضر هذه المعاني أثناء عرض التصورين القديم والحديث للترادف.

٢ - الترادف في التصور اللغوي القديم

يحتفظ التصور القديم الترادف بموقفين يبدوان متعارضين في ظاهر التحليل، لكن النظر المتأني الذي يعمد إلى تحرير القول في الخلافات تحريرا دقيقا، يكشف بأن الخلاف يكاد يكون لفظيا، أو على الأقل خلافا جزئيا يأتي نتيجة اختلاف زوايا النظر.

ـ الموقف الأول:

يعرف موقف الإنكار ـ إنكار القول بالترادف ـ صياغته الأولى مع «ابن فارس» الذي يحيل على أستاذه «ثعلب». والمطلع على كلامه يدرك أنه ينكر وجود الترادف في اللغة. يقول: «ويسمي الشيء الواحد بالأسماء المختلفة نحو السيف والمهند والحسام. والذي نقوله في هذا: إن الاسم واحد وهو «السيف»، وما بعده من الألقاب صفات . . . ومذهبنا أن كل صفة منها فمعناها غير معنى الأخرى».(٣٩)

ويرفض مذهب من يعتبر تلك الكلمات، وإن اختلفت ألفاظها، ترجع إلى معنى واحد، ويورد بعض الأمثلة للتدليل على رفض الترادف.

فإذا كان يجوز في اعتقاد البعض أن تفسر «قَعَدَ» بـ«جَلَسَ»، فهذا غير صحيح، «لأن في «قعد» معنى ليس في «جلس»، ألا ترى أنا نقول: قام ثم قعد، وأخذه المقيم والمقعد، وقعدت المرأة عن الحيض . . . ثم تقول: كان مضطجعا فجلس، فيكون القعود من قيام، والجلوس عن حالة دون الجلوس، لأن الجلس: المرتفع، فالجلوس ارتفاع عما دونه».(٤٠)

فالاحتكام إلى التركيب والسياق أدى إلى رفض القول بالترادف، وهذا ما نود إلقاء الضوء عليه أكثر، لأنه يساعد على تضييق دائرة الخلاف بين المثبتين للترادف والمنكرين له وفق ما سيرد في تصور المحدثين قريبا.

- الموقف الثاني

هو موقف الإقرار بوجود الترادف، ويعرف انتشارا بالقياس إلى الموقف السابق، إذ قال به خلق كثير، في مقدمتهم «سيبويه» الذي يقول متحدثا عن خصائص العربية: (اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين... واختلاف اللفظين والمعنى واحد، نحو: ذهب وانطلق....).[41]

وإلى هذا ذهب «فخر الدين الرازي» في «المحصول» محاولا الاقتراب أكثر من تحرير القول في مسألة الترادف. وذلك من خلال إشارته إلى ضرورة إضافة قيد «الاعتبار الواحد» إلى تعريفه. يقول: «الألفاظ المترادفة هي الألفاظ المفردة الدالة على مسمى واحد باعتبار واحد. واحترزنا بقولنا «باعتبار واحد» عن اللفظين إذا دلا على شيء واحد باعتبار صفتين كالصارم والمهند، أو باعتبار الصفة وصفة الصفة، كالفصيح والناطق».[42]

وهو احتراز جوهري، لأن الترادف، حين يحتمي بالصفات، فإنه لابد له من استحضار اعتبارات عدة تجعل اللفظ الثاني الذي هو صفة لا يتماهى كلية مع اللفظ الأول الذي هو اسم. وسنحتاج إلى هذا القيد في مقبل التحليل.

وناقش الرازي المنكرين حول جواز وقوعه، أو وقوعه فعلا، ورد رأي من يعتبر الترادف مخلا بالفهم، أو محدثا لمشقة الحفظ.[43]

وفي سياق جرده لمختلف الآراء، ينقل «السيوطي» عن «التاج السبكي» قوله بالترادف.[44] ويسهم «ابن تيمية» في إنارة الموضوع، فيعتبر أن هناك أسماء تقع بين المترادفة والمتباينة، وهي المتكافئة، ويمثل لها بأسماء الله الحسنى وأسماء الرسول عليه السلام، وأسماء القرآن، «فإن أسماء الله كلها تدل على مسمى واحد، وكل اسم من أسمائه يدل على الذات المسماة، وعلى الصفة التي تضمنها الاسم، كالعليم يدل على الذات والعلم، والقدير يدل على الذات والقدرة، والرحيم يدل على الذات والرحمة، وإنما المقصود أن كل اسم من أسمائه يدل على ذاته، وعلى ما في الاسم من صفاته، ويدل أيضا على الصفة التي في الاسم الآخر بطريق اللزوم».[45]

وفي سياق حديثه عن اختلاف أقوال السلف في التفسير، وهذا أمر مهم، لأنه يربط الترادف بالحقل التفسيري كما سنرى لاحقا، يقر ابن تيمية بأنهم يعبرون عن المعاني بألفاظ متقاربة توهم بالترادف، وساقه ذلك إلى اعتبار الترادف قليلا في اللغة: «وأما في ألفاظ القرآن فإما نادر وإما معدوم. وقل أن يعبر عن لفظ واحد بلفظ واحد يؤدي جميع معناه، بل يكون فيه تقريب لمعناه».[46] وهذا إدراك دقيق للإشكالية، فهناك نوع من الترادف لوسمي تقاربا لكان أحسن، ومن أمثلته، أن يفسر قوله تعالى: «يوم تمور السماء مورا» بالحركة و«أوحينا إليه» بالإعلام أو الإنزال.. و«لاريب فيه» بلا شك فيه... فكل هذا تقريب، وإلا فالريب غير الشك، لأن فيه اضطرابا وحركة.[47]

ويضيف ابن تيمية مصطلحا آخر وهو «التضمن»، أي أن الألفاظ تتضمن معاني ألفاظ أخرى، فالريب يتضمن معنى الشك ويتجاوزه إلى حالة الاضطراب، والحركة.[٤٨]

وهذا التصور الذي يقول بالترادف على مستوى التقريب والتضمن، ينسجم، في جانب منه، مع تصور ابن فارس الذي يذهب إلى أن في «جلس» معنى ليس في «قعد»، وإن كان اللفظان يشتركان في عناصر محددة، وهو التصور الذي تذهب إليه الدراسات اللغوية الحديثة. فضلا عن كونه ينسجم مع مفهوم الترادف لغة. وكأن الألفاظ تتوالى وتتابع في دلالتها على مسمياتها فتأخذ كل واحدة من أختها قسطا من المعنى يحصل بسببه الترادف المعنوي

٣- مآل التصور العربي للترادف لدى المحدثين

يغلب على الدارسين، داخل حقل الدراسات اللغوية العربية الحديثة، القول بالترادف، وهذا ما نجده عند محمد المبارك[٤٩]، وإبراهيم أنيس[٥٠]، وصبحي الصالح[٥١]، وعبد الواحد وافي[٥٢] وغيرهم. وهم لا يقدمون تصورا جديدا للظاهرة، بقدر ما يركزون على تأكيد أمر الترادف وإبراز وظائفه التي تدل على ثراء اللغة العربية.

ويذهب دعاة المنهج الأدبي في التفسير[٥٣] إلى إنكار الترادف في اللغة والقرآن، منطلقين من المبدأ الذي صاغوه، «وهو أن أي لفظ لا يمكن أن يقوم غيره مقامه».[٥٤]

وتأسيسا على هذا المبدأ، يشهد استقراء ألفاظ القرآن، عند أصحاب المنهج الأدبي في التفسير، أن «القرآن يستعمل اللفظ بدلالة معينة لا يمكن أن يؤديها لفظ آخر في المعنى الذي تحشد له المعاجم وكتب التفسير عددا قل أو كثر من الألفاظ».[٥٥]

وقدمت عائشة عبدالرحمن ـ المطبقة الوفية لخطة المنهج الأدبي في التفسير عند أستاذها الخولي ـ نماذج كثيرة من القرآن تؤكد ما ذهب إليه المحققون من أهل اللغة في إنكار القول بالترادف، خاصة في لغة واحدة، مستندة، في ذلك، إلى ما ذهب إليه أبوهلال العسكري من أن «ما يجيء في لغة واحدة، فمحال أن يختلف اللفظان والمعنى واحد، كما ظن كثير من النحويين واللغويين، وإنما سمعوا العرب تتكلم بذلك على طباعها وما في نفوسها من معانيها المختلفة، وعلى ما جرت به عادتها وتعارفها، ولم يعرف السامعون تلك العلل والفروق، فظنوا ما ظنوه من ذلك، وتأولوا على العرب ما لا يجوز في الحكم».[٥٦]

ووصلت إلى أن هناك فروقا دلالية بين الأزواج الآتية. (الرؤية والحلم)، (آنس وأبصر)، (النأي والبعد)، (حلف وأقسم)، (تصدع وتحطم)، (الخشوع والخشية)، (الخضوع والخوف)، (زوج وامرأة)، (أشتات وشتى)، (الإنس والإنسان) و(النعمة والنعيم).

ويستحسن تقوية التمثيل بالإشارة إلى بعض المعطيات المتعلقة بأحد أزواج المجموعة السابقة.

فقد ذهبت إلى أن التصدع في الاستعمال القرآني لا يراد به التحطم، واستدلت على ذلك بكلام نلخصه فيما يلي:

فالتصدع من الصدع، والأصل فيه الشق في الأجسام الصلبة، ويستعمل مجازا في الصداع كأنه شقاق في الرأس من الألم، ويستعمل معنويا في التصدع بمعنى التفرق والتمزق.

أما الحطم، فأصله، الهشم مع الاختصاص بما هو يابس وإن لم يكن صلبا، كالحطام وباستقراء مظان استعمال لفظ «الحطم» في القرآن، ظهر لها أن المواضع الستة التي ورد فيها تدل على التهشيم مع العنف والقسوة . . . ومن ثم، فهو «غير التصدع للجبل الصلب في آية الحشر[٥٧]، وصدع الأرض في آية الطارق[٥٨]»[٥٩].

وما يلاحظ على هذا التخريج أن هناك عناصر مشتركة بين «تصدع» و«تحطم» في عملية التهشيم والانكسار، وإن استقلت كل مفردة، بعد ذلك، بدلالة خاصة، وهذا الذي كان على المفسرة أن تشير إليه، وهو ما سنقف عنده في سياق عرضنا للتصور السيميائي لظاهرة الترادف.

وهم يتهجون ذلك السبيل إيمانا منهم بأن للقرآن معجمه الخاص الذي لا يجوز أن يحتكم في تفسيره إلى غيره، ومن ثم لا مبرر للاعتراض عليهم بإمكانية وقوع الترادف في بعض الصيغ والألفاظ . تقول بنت الشاطىء : «والقول بدلالة خاصة للكلمة القرآنية، لا يعني تخطئة سائر الدلالات المعجمية، كما أن إيثار القرآن لصيغة بعينها، لا يعني تخطئة سواها من الصيغ في فصحى العربية، بل يعني أننا نقدر أن هذا القرآن معجمه الخاص وبيانه المعجز، فنقول إن هذه الصيغة أو الدلالة قرآنية، ثم لا يعترض علينا بأن العربية تعرف صيغا ودلالات أخرى للكلمة»[٦٠] . دون أن تدري بأن مثل هذه الأحكام من شأنها أن تنسف أهم لبنة في صرح المنهج الأدبي الذي يستندون إليه، لأن ذلك يتعارض مع ضرورة العودة بدلالة الألفاظ القرآنية إلى زمن نزول الوحي، باعتبار أن الألفاظ لا يمكن أن تفسر لدى المخاطبين ولمثل لديهم إلا عبر مفردات تقترب منها في الدلالة، وهذا هو معنى الترادف لغة واصطلاحا، وهو ما قام به ابن عباس رضي الله عنه، عندما كان يفسر اللفظة القرآنية بمرادفها في العربية، ثم يستدل على صحة تفسيره بالشعر العربي، وهو ما تشهد به «مسائل ابن الأزرق» التي اهتمت برمايها بنت الشاطىء، إن صحت نسبتها متنا وسندا.

جـ ـ التحليل السيميائي لظاهرة الترادف

أشرنا سابقا إلى أن السيميائيات تهتم بالعلامة اللغوية ـ وغير اللغوية ـ من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمظهرها داخل التراكيب والسياقات اللغوية والاجتماعية.

وداخل النظام اللغوي، حاول السيميائيون دراسة خصائص اللغة، وطرق الدلالة، والعلاقة الموجودة بين المعجم والتركيب، واهتموا بعلاقة اللفظ بمدلوله، وأدركوا أن المفردات تتكون من مجموعة من العناصر يضبطها المعجم، ولكنها، عندما تتعالق مع مفردات أخرى داخل تركيب محدد، فإنها تستقبل سمات جديدة لا يتوفر عليها معجم تلك المفردات منفصلة عن بعضها البعض.

وقد استعملوا في إبراز هذه المعطيات مصطلحات جديدة تحتاج إلى فضل بيان. فاللفظة الواحدة تتضمن مجموعة من السمات أطلقوا عليها مصطلح «Semes» أي معانم، جمع معنم، وهو «الوحدة الصغرى للدلالة»[٦١] . فلفظ «الكرسي» ـ مثلا ـ يضم المعانم الآتية: «له مسند»، «له أرجل»، «لشخص واحد»، «للجلوس»، أما لفظ «الأريكة»، فهو يضم، إلى جانب المعانم السابقة، معنم جديد وهو «له يدان».[٦٢]

ولفظ الخشية يضم المعانم الآتية: «شعور»+«متوجه نحو المستقبل». أما لفظ «الندم»، فهو يضم المعنم الأول «شعور» «متوجه نحو الماضي».

إن الأمثلة السابقة تبرز أن الألفاظ تتوفر على مجموعة من السمات، أو المعانم وكلما دخلت سمة جديدة، أتيح للدارس أن يميز، بموجبها، بين الألفاظ، وهذا يدل على أن للمعانم وظيفة اختلافية، أي أنه بواسطة الاختلافات الحاصلة بين المعانم، نستطيع أن نميز بين الألفاظ، وبالتالي، يمكن إنتاج الخطابات.[٦٣]

وقد ساعد على هذا الأمر قيام تحليل في الدراسات الفونولوجية واللغوية، سمي بالتحليل المعنمي أو المكوني[٦٤]، يسعى إلى البحث في مختلف السمات التي تميز بين الحروف والمفردات على المستوى الصوتي، إلى درجة يمكن الحديث عن علاقة تشاكلية بين مستوى الشكل ـ الحروف والأصوات ـ، ومستوى المحتوى ـ الدلالة. وتأكيدا لهذا التشاكل يقول كورتيز «إن التحليل المعنمي يبدو مشابها تماما للوصف الفونولوجي»[٦٥]

ومما يلاحظ، بصدد دراسة الألفاظ دراسة معنمية، أن بعض التعابير تضفي على اللفظة معانم ملائمة وسمات جديدة لا نجدها في معجم تلك اللفظة. وهذا يدل على أن السياق يمارس دورا في إضافة معانم ملائمة وسمات جديدة إلى الألفاظ أثناء التركيب.

وتوضيحا لهذه الحقيقة، يقدم بعض الدارسين الأمثلة الآتية:

ـ هناك عاصفة في الجبال.

ـ هناك عاصفة بين هؤلاء الناس.

فالعاصفة الأولى تتوفر على معانم محددة وهي «عنصر طبيعي»+«له دلالة على الاضطراب الجوي». أما العاصفة في المثال الثاني، فهي تستوعب سمة جديدة لا تتوفر في المعانم السابقة، وهي التي تتيح إمكانية التوافق السياقي والمعنوي بين «العاصفة» و«الناس»، ألا وهي: «نقاش حاد».[٦٦]

والمعجم لا يقدم هذه السمة الجديدة، وإنما هي من إضافات السياق، ولذلك فقد ميز السيميائيون بين نوعين من المعانم: معانم ثابتة في بنية اللفظة سموها «معانم نووية»[٦٧] «Semes Nucleaires»، وأخرى متحولة ومتغيرة من سياق لآخر، أطلقوا عليها مصطلح «معانم سياقية» «Classémes».[٦٨]

ولو حاولنا ربط هذا التحليل بظاهرة الترادف، فإننا نلاحظ أن كل مفردة تتوفر على سمات معينة، وعندما يروم الدارس تفسيرها بمفردة أخرى، فإنه يراعي أكبر قدر ممكن من التشاكل الحاصل بين معانم اللفظة المفسرة واللفظة المفسرة، ويبعد أن يكون ذلك التوافق تاما وشاملا لجميع المعانم والسمات، لذلك يذهب «كريماس» ـ وآخرون ـ إلى أنه لا يوجد هناك ترادف بمعنى التطابق التام والكلي، وإنما نتوفر على ترادف جزئي «Synonymie partielle»، أو شبه ترادف[٦٩]، «Parasynonymie» أو «Quasisynonymie».[٧٠]

وإذا كان من المستبعد الحديث عن الترادف بالمعنى التام، فلا أحد، يقول كريماس وكورتيز، يشك في وجود ترادف معنمي بين الكثير من المفردات، ففعل «Craindre» ـ أي خشي من، أو خاف من.. وفعل «Redouter» ـ بمعنى خشي من، أو خاف من... ـ يتضمنان، على الأقل، معنما مشتركا بينهما، يدعى نواة معنمية، «Noyau Sémique»، وهو الذي يتيح لهذين الفعلين أن يحل أحدهما محل الآخر في عديد من السياقات.[٧١]

ولا نريد أن نساير الموجة التي تحاول أن ترد كل اكتشاف في عالم الفكر والثقافة المعاصرة إلى أصول تراثية، وإنما نشير إلى أن ما يذهب إليه السيميائيون المعاصرون واللسانيون بصفة عامة، هو ماكان يرغب في قوله كل من ابن فارس وابن تيمية، فعندما يصرح الأول بأن في «قعد» معنى ليس في «جلس» إنما أراد القول إن هناك سمات مشتركة بين الفعلين، لكن كل واحد منهما ينفرد بمعانم لا يتوفر عليها الآخر.

أما ابن تيمية، فقد وصف ظاهرة الترادف بأنها أمر تقريبي، يقول: «... وقل أن يعبر عن لفظ واحد بلفظ واحد يؤدي جميع معناه، بل يكون فيه تقريب لمعناه»(72)، ووصف تفسير «الريب» بالشك بأنه «تقريب»(73) وحديثه عن التضمن ـ سابقا ـ يعني أن الألفاظ تستوعب معانم تكون متضمنة في مترادفاتها، وبذلك يجوز تفسير الواحدة بالأخرى.

بل إن هذا الوعي نجده عند الفلاسفة والمناطقة، ففي معرض حدهم لماهيات الأشياء والأنواع، كانوا يركزون على ما يسميه الغزالي «مجموع الذاتيات المقومة للشيء»، إذ يوجبون على من يتصدى لذلك أن «يذكر جميع الذاتيات(74) المقومة (للشيء) حتى يكون مجيبا، وذلك بذكر حَدِّه، فلو ترك بعض الذاتيات لم يتم جوابه، فإذا أشار إلى خمر وقال: ماهو؟ فقولك: شراب، ليس بجواب مطابق، لأنك أخللت ببعض الذاتيات وأتيت بما هو الأعم، أي المشترك بين الخمر والماء، بل ينبغي أن تذكر: «المسكر»... والمقصود أنه يجب أن تذكر ما يعمه وغيره وما يخصه، لأن الشيء هو باجتماع ذلك، وبه تحصل ذاته»(75).

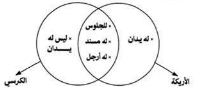
ومجموع الذاتيات هو ما تسميه السيميائيات بالمعانم، ومثال الخمر ينسحب على سائر الألفاظ، ففي كل مفردة ذاتيات تشترك مع غيرها، لكنها تستوعب، في الوقت نفسه، سمات خاصة بها، تظهر داخل كل سياق، وهو ما اهتدى إليه الزركشي في قاعدة له حول الترادف تقول: «ولهذا وزعت، أي الألفاظ، بحسب المقامات، فلا يقوم مرادفها فيما استعملت فيه مقام الأخرى، فعلى المفسر مراعاة الاستعمالات والقطع بعدم الترادف ما أمكن، فإن للتركيب ـ أي السياق ـ غير معنى الأفراد ـ أي اللفظة مفردة ـ ولهذا منع كثير من الأصوليين وقوع أحد المترادفين موقع الآخر في التركيب، وإن اتفقوا على جوازه في الإفراد»(76).

وعندما حاول التفرقة بين ألفاظ يظن بها الترادف، لم يجد إلى ذلك سبيلا إلا بالاستعانة بمقولة «التقريب» و«التضمن»، فالفرق بين «الخوف» و«الخشية» فرق مراتبي، إذ الخشية أعلى من الخوف، والفرق بين «الشح» و«البخل» هو أن البخل داخل في الشح متضمن فيه، والشح أشد البخل، بمعنى أنه يستوعبه و يتجاوزه إلى معانم أخرى، والفرق بين «التمام» و«الكمال»، أنهما، وإن اشتركا في مفهوم إزالة النقصان، فإن الأول لإزالة نقصان الأصل، أما الثاني، فهو لإزالة نقصان العوارض بعد تمام الأصل(77).

ومما لاشك فيه أن دراسة بقية أمثلته دراسة دقيقة، تؤدي إلى نتائج تنسجم مع التصور الحديث للترادف.

إن القول بوجود الترادف أو عدم وجوده يحتاج إلى تحرير القول تحريرا دقيقا، إذ من المحتمل أن يكون الخلاف لفظيا، ولعل ماكان يقصده النفاة هو تأكيد وجود معانم خاصة بكل مفردة، وانطلاقا من التحليل الحديث، يظهر بأن من يقول بالترادف إنما يقصد به وجود معانم مشتركة بين لفظين، دون أن ينكر إمكانية وجود معانم خاصة بكل منهما تبرز داخل سياق تركيبي معين.

ولو حاولنا أن نرسم العلاقة بين المثالين اللذين أوردهما «جون دوبوا» سابقا، وهما الكرسي والأريكة، على الشكل التالي:



لأمكن القول إن النفاة للترادف ينظرون إلى العناصر التي بقيت خارج دائرة التقاطع، أما من يثبته، فإنه يركز نظره على دائرة التقاطع في المقام الأول.

وإذا اتضح هذا الأمر، علمنا أنه بالإمكان التوفيق بين النظرتين، لأن كل واحدة منها لا تنفي إمكانية الأخرى، بل إن الاختلاف المتوهم قمين بأن ينحصر في دائرة اختلاف زاوية النظر ليس إلا.[٧٨]

ثم إن مجال التفسير محتاج -ضرورة- إلى الاستعانة بالألفاظ التقريبية التي بإمكانها أن توضح معنى اللفظة المراد شرحها، وإلا بطلت عملية التفسير نفسها وأصبحت مستحيلة[٧٩]. وقد تستحيل معها عملية فهم الخطاب نفسه، ولا يخفى ما وراء هذا المنهج من تعطيل قد يهدر الهدف الأول من نزول القرآن. يقول ابن القيم «... فإن هذا الوضع لم يحصل لأحد العلم بكلام المتكلم قط، وبطلت فائدة التخاطب، وانتفت خاصية الإنسان، وصار الناس كالبهائم، بل أسوأ حالا».[٨٠]

وإذا صحت مسائل ابن الأزرق، فإنها تكشف عن دور الألفاظ المتقاربة في تحديد دلالة المفردات، إذ كان ابن عباس -رضي الله عنه- يعمد إلى أقرب لفظة تؤدي أكبر قدر من معاني اللفظة محال التفسير، مطمئنا بذلك إلى أنه يقوم بوظيفة تفسيرية لا يستقيم أمر التفسير بدونها، ومن ثم، فسر العديد من الألفاظ تفسيرا «ترادفيا» -بالمعنى التقريبي للترادف- وللتدليل على ذلك، نسوق نماذج ضمن الجدول الآتي:[٨١].

اللفظ المراد تفسيره	اللفظ المفسر له
الوسيلة	الحاجة
المنهاج	الطريق
الينع	النضج
الأثاث	المتاع
القاع الصفصف	الأساس المستوي
خوار	صياح
الشواظ	اللهب
أمشاج	اختلاط ماء الرجل وماء المرأة
السمود	اللهو
النحب	الأجل
العضد	المعين الناصر
الضّرّ	البرد

فهذه النماذج تدل على أن اللجوء إلى الترادف أمر تفرضه ضرورة التواصل التفسيري، ويبقى، بعد ذلك، لكل لفظ سمته الخاصة التي تبرز داخل السياقات الخاصة.

أما نفي الترادف جملة وتفصيلا، فإنه، إن جوزه العقل، لايقوى على مواجهة ما تفرضه العملية التفسيرية، وسواء سمي ذلك ترادفا أو غيره، فإنه لا يغير من حقيقة الأمر شيئا، ويوشك أن تصدق عليه قاعدة «لا مشاحة في التسمية بعد فهم المعنى» [٨٢].

والجدير بالذكر أن رفض أصحاب المنهج الأدبي في التفسير للترادف، لم يأت نتيجة تحليل أو استقراء لنصوص الرافضين والمؤيدين، والوقوف عند أقوالهم وقوفا تحليليا نقديا، وإنما ورد وتبلور انطلاقا من المبدأ العام، وهو أن اللفظ القرآني لا يمكن أن يقوم مقامه أي لفظة أخرى مما تجوزه اللغة العربية، ونسوا أن القرآن لم يكن إلا لغة عربية توظف في مستويين:

ـ مستوى إحالي، وفي هذا المستوى يقع الاهتمام بالعلاقة بين الألفاظ المترادفة ومسماها من حيث الاصطلاح والوضع فقط، دون اعتبار لأي ملحظ آخر، وهنا تكون الألفاظ المترادفة متساوية لأنها تحيل على شيء واحد هو مرجعها «Le referent». وبنوع من التوسع، يمكن اعتبار كل لفظة بأنها قادرة على أن تسد مسد الأخرى، وأن تنوب عنها.

ـ أما المستوى الثاني، فهو مستوى إيحائي، لا يتعلق بالإحالة فقط، وإنما يضم مجموعة من القيم الدلالية غير القيمة الإحالية، بعبارة أخرى، إن اللفظ ـ هنا ـ وإن كان يسمي مسمى ما، فهو أيضا ينبه إلى مجموعة من المداليل ويومىء إليها، وعليه فالألفاظ المترادفة، وإن كانت متساوية من حيث قيمتها الإحالية، فقد تختلف من حيث القيمة التنبيهية والإيحائية [٨٣].

والواضح أن اللغة القرآنية استوعبت المستويين معا، فهناك بعد إحالي وآخر فني إيحائي، وكلا المستويين يستدعي تفسيراً محدداً، ولابد أن يقوم هـذا التفسير على استحضار الألفاظ المتقاربة. وهـذا ماسارت عليه مناهج المفسرين منذ وقفات ابن عباس إلى آخر تفسير معاصر، مرورا بجهود أبي عبيدة والفراء وابن قتيبة والطبري والزمخشري والرازي وغيرهم، مما يقوم حجة قوية على أن رفض الترادف، بالمعنى الذي آل إليه في التحليل اللساني المعاصر، مجرد ظن مرجوح لا يقوم على دليل عقلي أو لغوي.

وأخيرا نحاول إجمال نتائج هذا التحليل في الخلاصة الآتية:

- قد يكون النقاش حول رفض الترادف أو قبوله مجرد نقاش شكلي يفقد جزءا من مشروعيته عندما يحرر الكلام فيه تحريرا دقيقا، ومن ثم فإن:

- الخلاف حول الترادف خلاف لفظي يتعين رفضه مع التحليل السيميائي.

- الترادف موجود بمعنى مخصوص يجليه التصور السيميائي المعاصر الذي حاولنا دعمه بمفردات دالة في أقوال ابن فارس والزركشي وابن تيمية.

- انعدام الترادف يعني انعدام التواصل اللغوي، وإفقار التجربة الإبداعية لدى الإنسان.

- القول بالترادف أو عدمه لا يؤثر، سلبا، في تفسير الخطاب القرآني منظورا إليه في إطاره الذي يتجاوز الألفاظ إلى النظم والتراكيب والأساليب.

الهوامش

(١) التهانوي: «كشاف اصطلاحات الفنون» ج ٤/٢٧٧.
وانظر الجرجاني: «التعريفات» تحقيق إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. بيروت ط٢ ١٩٩٢ص: ٤٤-٤٥.
(٢) Todorov et ducrot: «dictionnaire encyclopedique des sciences du language» Ed. du seuil. 1972-P:113.
(٣) A.J Greimas et j. Courtés: «Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie de langage» Ed: Hachette 1972. tome 1: P:33.
(٤) Julia Kristeva: «Le langage cet inconnu» coll. Points. 1981. P:292.
(٥) Jean Dubois: «dictionnaire du linguistique» librairie larousse. 1973. P:434.
(٦) Josette rey-debove: «Sémiotique» Ed: PUF. 1979. P:129.
(٧) ماريلو داسكال: «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» ترجمة حميد لحمداني وآخرين دار إفريقيا الشرق، ١٩٨٩ صفحة ١٧.
(٨) F. de Saussure: «Cours de linguistique générale» Payot. Paris: 1978. P:33.
(٩) مارسيلو داسكال: «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» ص: ١٧.
(١٠) Todorov et ducrot: «dictionnaire encyclopédique» P:116.
(١١) Ibid: P:117.
(١٢) Julia Kristeva: «Le langage, cet inconnu» P:292.
(١٣) F. de Saussure. P:33.
(١٤) Jeane Martinet: «Clefs pour la sémiologie» Ed: Sechers. Paris. 1973. P:10.
(١٥) Saussure: «Cours de linguistique générale» P:99.
(١٦) د. حنون مبارك «دروس في السيميائيات» دار توبقال ـ الطبعة الأولى ١٩٨٧.
(١٧) مارسيلو داسكال «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» ترجمة حميد الحمداني وآخرين ص: ١٧.
(١٨) «مدخل إلى السميوطيقا» سيزا قاسم وآخرين إصدار: عيون المقالات ـ البيضاء طبعة ١٩٨٦ صفحة ٣٢-٣٤.

(١٩) Roland Barthes: «Eléments de Sémiologie»
Communications N. 4. Ed: Seuil. 1964. P:107-108.
(٢٠) Pierre Guiraud «La semiologie» coll: «que sais-je»? P:1977 P:6.
(٢١) «مدخل إلى السيميوطيقا» سيزا قاسم وآخرون صفحة : ١٧٣ .
(٢٢) Greimas et Courtés: «Sémiotique - Dictionnaire» P:336.
(٢٣) Ibid: P:336.
(٢٤) رولان بارت : مبادئ في علم الأدلة الترجمة : محمد البكري، إصدار: عيون المقالات، ١٩٨٦ ص : ٢٩ .
(٢٥) Jean Dubois: «Dictionnaire de Linguistique». P:435.
(٢٦) «رولان بارت» المرجع السابق الصفحة : ٢٨ .
(٢٧) Ch. Metz. communications N. 4 Seuil. 1964 P:90.
ويقول : «اعتبر سوسير اللغة أصلا، والسيميولوجيا فرعا» وقد تبين لنا، من خلال نصوص أصحابها، أن العكس هو الصحيح.
راجع : د. محمد السرغيني : «محاضرات في السيميولوجيا» دار الثقافة ـ البيضاء ـ الطبعة الأولى. ١٩٨٧ . ص ٩-١٦ .
(٢٨) Todorov et Ducrot: «Dictionnaire encyclopédique» P:121.
(٢٩) Ibid P:120.
(٣٠) Greimas et Cortés: «Semiotique - Dictionnaire» P:338.
(٣١) Carlo - Philo, «La critique littéraire» «que sais-je» P:40.
(٣٢) Todorov et Ducrot P:122.
(٣٣) Roland Barthes: «Mythologies» Ed Seuil. 1957. P.197.
(٣٤) ماريبلود اسكال «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» صفحة : ١٨ .
(٣٥) نفس المرجع والصفحة.
(٣٦) Greimas et Courtés: «Sémiotique». P:18
(٣٧) Groupe d'entrevernes «Analyse Sémiotique des textes» P:8.
(٣٨) انظر ـ «القاموس المحيط» : ج٣ . ص١٤٧ .
«الصحاح» للجوهري ج ٤/ ١٣٦٣ .
«لسان العرب» : ج . ٩/ ١٤٤-١١٧ .
(٣٩) ابن فارس «الصاحبي في فقه اللغة» تحقيق أحمد صقر ـ مطبعة عيسى البابي الحلبي . القاهرة ١٩٧٧ ص : ١١٦ .
(٤٠) نفس المرجع والصفحة.
(٤١) سيبويه «الكتاب» تحقيق عبدالسلام هارون دار القلم ـ بيروت . ط١٩٦٦ ج ١ . ص ٢٤ . وانظر «التعريفات» للجرجاني ص٧٧، ومعيار العلم في فن المنطق» للغزالي ص : ٥٢ ، و«الطراز» للعلوي اليمني ج : ٣ص : ١٥٥ ، وعوامل التطور اللغوي» لأحمد عبدالرحمن حماد . دار الأندلس، بيروت ، ط١ ١٩٨٣ ، ص : ٦٢-٦٣ .
(٤٢) الرازي «المحصول في علم أصول الفقه» . تحقيق د . طه جابر فياض العلواني . لجنة البحوث والتأليف . السعودية . ط١ . ١٩٧٩ ص : ٣٤٧-٣٤٨ .
(٤٣) المرجع نفسه . ص : ٣٤٩ .
(٤٤) السيوطي : «المزهر في علوم اللغة وأنواعها» . تحقيق علي البجاوي وآخرين . دار إحياء الكتب العربية ط ٣ ج ١ . ص : ٤٠٣ .
(٤٥) ابن تيمية «الفتاوى» ج : ١٣ . ص : ٣٣٣-٣٣٥ .
(٤٦) المرجع نفسه . ص : ٣٣٤ .
(٤٧) المرجع نفسه . ص : ٣٣٥ .
(٤٨) يقول ابن القيم في الفرق بين الشك والريب « . . . إن الريب ضد الطمأنينة واليقين، فهو قلق واضطراب، وانزعاج كما أن اليقين والطمأنينة ثبات واستقرار . . . والشك سبب الريب، فإنه يشك أولا، فيوقعه شكه في الريب، فالشك مبدأ الريب، كما أن العلم مبدأ اليقين» . انظر «بدائع الفوائد» تصحيح : إدارة الطباعة المنيرية . دار الكتاب العربي بيروت . بدون تاريخ م . ٢/ ج٤ . ص : ١٠٦ .
(٤٩) محمد المبارك «فقه اللغة وخصائص العربية» ـ دار الفكر . دمشق . ط ٣ . ١٩٦٨ . ص : ٢٠٠ .
(٥٠) د . ابراهيم أنيس : «دلالة الألفاظ» . مكتبة الأنجلو المصرية . ط١٩٧٢ ص : ٣ .
(٥١) د . صبحي الصالح : «دراسات في فقه اللغة» . مطبعة جامعة دمشق . ط١٩٧٢ ص : ٣٤٦ .
(٥٢) د . عبد الواحد وافي : «فقه اللغة» . دار نهضة مصر ـ القاهرة . ط٧ . ١٩٧٢ ص : ١٦٩ . وما بعدها .
(٥٣) المنهج الأدبي في التفسير خطة اقترحها أمين الخولي، وطبقها مجموعة من تلامذته، وهم عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، ود . محمد شكري عياد، ود . محمد أحمد خلف الله، ويهدف إلى دراسة القرآن دراسة أدبية تقوم في بعض جوانبها، على استقراء ألفاظه وتحديد دلالاتها المعجمية والسياقية لمعرفة معانيها الافرادية أو المختلفة . . .
وقد بسط الخولي الحديث عناصر منهجه الأدبي في «دائرة المعارف الإسلامية» ج/ ٥ مادة التفسير ص : ٣٦٥-٣٧٤ ، وفي كتاب «مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب» . دار المعرفة ط١ -١٩٦١ .

(٥٤) عائشة عبدالرحمن: «الإعجاز البياني ومسائل ابن الأزرق» دار المعارف ص: ١٩٤.
(٥٥) المرجع نفسه. ص: ١٩٨.
(٥٦) أبو هلال العسكري «الفروق في اللغة» ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ط ٥ . ١٩٨٣.
(٥٧) إشارة إلى قوله تعالى: ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله، وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون﴾[سورة الحشر/ الآية: ٢١].
(٥٨) إشارة إلى قوله تعالى: ﴿والأرض ذات الصدع﴾[سورة الطارق الآية: ١٢].
(٥٩) «الإعجاز البياني» ص: ٢٠٧-٢٠٨.
(٦٠) «التفسير البياني» ج/ ٢ ص: ٨.
(٦١) Jean Dubois: «Dictionnaire de linguistique» P:434.
- Groupe d'entrevernes P:116.
(٦٢) Jean Dubois, P:434.
(٦٣) Groupe d'entrevernes P:117
(٦٤) ترجمة لـ «Analyse Sémique ou componentielle»
انظر: T.todorov et O. Ducrot «Dictionnaire Encyclopédique» P: 339.
(٦٥) Joseph Courtés: «Analyse Sémiotique du discours» Hachette. 1991 P:178.
(٦٦) Groupe d'entrevernes, P: 122.
(٦٧) اختار بعض الدارسين ترجمتها إلى «معالم فرية». انظر، بهذا الصدد، ملحق كتاب الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة «مارسيلو اسكال»، . ص: ٨٥.
(٦٨) «Groupe d'entrevernes» P:122-123.
(٦٩-٧٠) Greimas et Courtés. P:268.
(٧١) Ibid. P:374-375.
(٧٢) ابن تيمية. «الفتاوى» ج/ ١٣ . ص: ٢٣٤.
(٧٣) المرجع نفسه: ص. ٢٣٥.
(٧٤) الذاتيات مفردها ذاتي وهو «كل وصف يدخل في حقيقة الشيء دخولا لا يتصور معناه بدون فهمه كالجسمية للفرس واللونية للسواد». انظر: «نزهة الخاطر العاطر شرح روضة الناظر وجنة المناظر لابن قدامة» للشيخ عبدالقادر بن مصطفى بدران، دار الكتب العربية، بيروت، بدون تاريخ: ١ . ص: ٢٩.
(٧٥) الغزالي: «معيار العلم في فن المنطق» دار الأندلس. بيروت. ط: ٢. ١٩٧٨. ص: ٧٢.
(٧٦) الزركشي: «البرهان في علوم القرآن». ج/ ٤ ص: ٧٨.
(٧٧) المرجع نفسه ص: ٨٣-٨٤.
(٧٨) يبدي القائلين بالترادف تعجبا كبيرا من صدور القول بالإنكار عن علماء متخصصين في علوم العربية أمثال ثعلب وابن فارس. (انظر مثالا على ذلك نص الشوكاني في «إرشاد الفحول»، ص: ١٩). والواقع أن ذلك التعجب يزول في ظل تحليل ظاهرة الترادف تحليلا معنميا. فليس إنكارها متعلقا بالمعانم المشتركة، وإنما ينصب على المعانم الخاصة بكل لفظة.
(٧٩) دون أن نغفل الفوائد الأخرى للترادف، والتي لخصها الآمدي في قوله: «فوقوع لا فائدة في أحد الاسمين، ليس كذلك، فإنه يلزم منه التوسعة في اللغة، وتكثير الطرق المفيدة، فيكون أقرب إلى الوصول إليه، حيث إنه يلزم من تعذر حصول أحد الطريقين تعذر الآخر، بخلاف ما إذا اتحد الطريق، وقد يتعلق به فوائد أخرى في النظم والنثر بمساعدة أحد اللفظين في الحرف الروي، ووزن البيت والجناس، والمقابلة، والخفة في النطق به، إلى غير ذلك من المقاصد المطلوبة لأرباب الأدب وأهل الفصاحة» «الإحكام في أصول الأحكام» دار الفكر. بيروت. ط ١. ١٩٨١ . ج/ ١ ص: ١٩.
وانظر: «إرشاد الفحول» للشوكاني الذي يدرج تلك الفوائد ضمن باب الاقتدار و تسهيل مجال النظم والنثر وأنواع البديع ص: ١٨.
وهي الفوائد نفسها التي سبق الرازي إلى ذكرها في «المحصول» ج/ ١ . ص: ٣٤٧-٣٥٣.
(٨٠) ابن قيم الجوزية: «إعلام الموقعين» ج/ ٣. ص: ١٠٩.
(٨١) نشير إلى أن مسائل ابن الأزرق، التي أوردتها بنت الشاطئ، بلغت مائة وتسعا وثمانين مسألة. أولها: «عزين» وآخرها «بفاقرة».
(٨٢) الغزالي: «معيار العلم» ص: ١١٥.
(٨٣) عمر التفاري: «المنهجية الأصولية والمنطق اليوناني من خلال أبي حامد الغزالي وابن تيمية» ـ مطبعة ولادة ـ البيضاء ط. ١ ١٩٩١. ص: ٥٣-٥٦.

السيميولوجيا والأدب

مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة

د. أنطوان طعمة

السيميولوجيا (الرموزية) العامة La Sémiologie Générale

كان فردينان دوسوسير أول من تصور هذا العلم وحدده على أنه «يدرس حياة الرموز في داخل الحياة الاجتماعية» ويضيف «وسيحتم على هذا العلم أن يعرّفنا بما تتشكل منه الرموز وبالقوانين التي تتحكم بها . . . إن الألسنية ليست إلا جزءاً من هذا العلم العام، فالقوانين التي قد تكتشفها الرموزية ستكون قابلة للتطبيق في مجال الألسنية»(1)

ويوجز جورج مونان تعريف الرموزية *sémiologie* استناداً إلى دو سوسير بالقول: «إنها العلم العام الذي يدرس كل أنظمة الرموز اللغوية وغير اللغوية التي بفضلها يتم التواصل بين البشر»(2) أما عن ميادين هذا العلم فيقول على سبيل المثال لا الحصر إنها تشمل «الكتابة وأبجدية الصم ــ البكم والإشارات العسكرية والبحرية إضافة إلى اللغة طبعاً وامتداداً إلى الطقوس الرمزية، وأساليب اللياقة والإيماء والعادات والموضة . . .»(3)

يتضح من هذه التعريفات أن هذا العلم العام يضع الرمز في قلب اهتماماته مركزاً على الرموز اللغوية كمثال متقدم لغيرها من أنظمة الرموز التي يجب اكتشافها، ويتم التركيز أيضاً لا على العلامة المفردة الحسية بل على النظام الذي يحكم الرموز المختلفة بما لها من طابع اعتباطي اصطلاحي وانطلاقاً من طابعها الوظيفي في خدمة التواصل. وهنا لابد من توضيح إشكالية كبرى رافقت تطور مفهوم الرموزية هي إشكالية التواصل والدلالة. لا يعتبر جورج مونان أي نظام من الرموز نظاماً رموزياً إلا إذا أثبتنا أنه موضوع في خدمة التواصل في إطار مرسل ومتلق يجمع بينهما مرسلة تصلهما الواحد بالآخر. أما البرهان القاطع على وجود عملية تواصل فهي وجود نية واضحة في إبلاغ مرسلة ما عن قصد يمكن إقامة الدليل على وجوده كما أثبت مونان ذلك في دراسته لنظام إشارات السير.(4)

وهكذا يقع جورج مونان خارج الرموزية الأبعاد الدلالية والرمزية التي تحملها الأشياء دون قصد واضح ومباشر بوجود تواصل ـ فدلالة الثياب على نفسية مرتديها وأوضاعه الاجتماعية والفكرية مثلاً والمؤشرات الكثيرة التي يشتمل عليها كتاب: من نوع الورق إلى حجم الكتاب وغير ذلك لا يشتمل قصداً واضحاً بالتواصل، ثم من قال إن القارىء يكتشف في عمل أدبي مثلاً أو المشاهد في إعلان ما أو فيلم أو لوحة، ما رمى المؤلف أو المنتج أو الرسام إلى التعبير عنه؟ أما يمكن أن يكتشف غير ذلك أو أكثر منه أو أقل؟؟ . . .

نشير هنا إلى أن مونان توخى قدراً كبيراً من الصرامة العلمية في رسم المجالات التي تدرسها الرموزية إلا أنه كان يدرك تماماً أن استكشاف المعنى العميق لعمل فني مثلاً ينطلق من دراسة الرموز المنتظمة في عملية التواصل المقصود كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية وغير مقصودة أصلاً يمكن أن تشي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص خاصة أن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى تلاوين من التعبير وتضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي حيث تتقاطع التجربة الذاتية الفريدة لهذا المتلقي وتجربة المبدع نفسه. لقد عبر مونان عن ذلك في كتابه «الأدب وتكنوقراطياته»[5] كما في جلسات عديدة كان لنا الحظ بعقدها معه.

أما النبع الآخر الذي نهلت منه الرموزية فهو فكر شارل س. بيرس الذي ذهب بعيداً في التركيز على الطابع المنطقي الصوري المجرد للرمز وعلى دوره كأداة في تحليل الوجود وتنظيمه عبر المعرفة كما ركز على الطابع الدينامي في بناء الرمز كما في تلقيه، فالمتلقي يفسر الرموز التي تصله انطلاقاً من رموز موازية اختزنها هو ليستخدمها في فك الرموز التي تصله وقد يكون تحليله لهذه الرموز غير مطابق تماماً لرموز صاحب الرسالة فنحن نتعامل مع الوجود انطلاقاً من تجربتنا نحن وطباعنا وحساسيتنا والتضمينات التي تطبع رموزنا المختزنة.

لعل التعريف الأشمل والأوفى والأكثر تقدماً للرموزية في المرحلة الحاضرة هو ذلك الذي يقدمه جان موليتو مفيداً فيه من العناصر التي سبق عرضها مضيفاً إليها عناصر جديدة تعمق فهم الرموزية والميادين التي تشملها والتجارب الماضية التي يمكن إعادة استغلالها وإدراجها تحت شعار هذا العلم. أول ما يركز عليه جان موليتو هو اعتبار الرموزية مرتبطة بوظيفة عضوية مكونة للإنسان مثل وظائف التغذية والتناسل هي الوظيفة الرمزية.[6] ويربط ربطاً عضوياً بين أهمية استخدام الإنسان للآلة كوسيلة للاستقواء بها والفعل في الوجود والسيطرة عليه من جهة واستخدامه الرمز من جهة ثانية في وعي صورة ذاته وصورة الوجود والعمل على تصنيف معارفه وتنظيمها وتطويرها بواسطة الرموز[7] وهنا تبرز النقلة النوعية من اعتبار الرمز مجرد وسيلة لنقل المعلومات وذلك تحت تأثير النظريات المرتبطة بالإعلام إلى اعتباره أداة بناء صورة الذات والعالم التي من دونها لا مجال لتأمين معرفة الذات والآخر والكون وتأمين التواصل الذي هو ثمرة هذه الوظيفة الرمزية. إن نظريات الإعلام التي استعارتها الألسنية لوصف عملية التواصل بالرموز اللغوية سطحت وظيفة الرمز وجعلت دوره مقتصراً على نقل المعاني من المرسل إلى المتلقي وكأن للمعاني عالماً قائماً بذاته توجد فيه دون الرموز ولا دور للرموز إلا في نقل هذه المعاني ذات الوجود السابق لها.[8] وهكذا نرى الفرق الشاسع بين مثل هذا الاعتبار التبسيطي المسطح واعتبار أنظمة الرموز اللغوية وغير اللغوية الطاقة الدينامية التي تتم عبرها عملية تشكيل صورة الذات والآخر والكون. ومن هذا المنطلق يتساوى المرسل والمتلقي في عملية بناء الرموز وتحميلها المعنى

ولا يعود المتلقي مجرد متفرج ملتقط لمعنى جاهز يصله بل متفاعلاً يفكك ما يصله من رموز ويعيد بناءها ليفهم معناها انطلاقاً من التجربة التي يعيشها ومستواه الثقافي والاجتماعي.

بعد أن بين موليتو أهمية وجود الرموز القائمة بذاتها حيث إن لها صلابتها ووظيفتها وقوانين تنظيمها ووجودها في علاقة مع منتج لها عنده شخصيته ومحيطه ودوافعه ومقاصده ومؤثراته واستراتيجياته ووجودها أيضاً في علاقة مع متلقيها الذي له بدوره شخصيته ومحيطه ودوافعه ومؤثراته واستراتيجياته في التلقي، خلص إلى بناء منهجية تحليلية رموزية مستندة إلى هذا الوجود المثلث الأبعاد. فتحليل أي نتاج أو صنيع رمزي (نظام إشارات السير، قصيدة، إعلان، قصة...) يقتضي مقاربة على مستويات ثلاثة: مستوى مادي موضوعي يحلل النتاج الرمزي من داخل في البنى التي يتألف منها باحثاً عن عناصر مكونة لهذا النتاج منظمة ولافتة بتكرارها أو بتماثلها أو تضادها. (٩) فهذا النوع من التحليل بنيائي يجيب عن السؤال: كيف بني هذا النتاج الرمزي؟ فالقصة التي يتركز عليها بحثنا نتاج رمزي مبني بناء منظماً بل بالغ التنظيم: ففي نسيجها أو هيكليتها وصف وسرد وحوار وتدخل من قبل الراوي... لكل ذلك علامات نصية مادية موزعة في مادة النص الدالة ومن خلال رصدها ندخل إلى المدلول لكشف بنيته الخفية. من هذا المنطلق لا دخول في سر النص إلا من طريق الدال الذي نصفه ونرصده لنلج سر المدلول، وسنبين ذلك لاحقاً من خلال الأمثلة.

أما النوع الثاني من التحليل فينطلق من دراسة علاقة المنتج بنتاجه فيتم رصد المؤثرات الشخصية والبيئية والأيديولوجية والمرامي الكامنة وراء التأليف من خلال التصريح بالآراء حوله في المقابلات وغيرها. فالأضواء الملائمة التي تستمدمن مثل هذه الدراسة تسهم في جلاء المعنى العميق والنهائي للنتاج الرمزي خاصة عندما نضعها في مواجهة نتائج التحليل الأول البنيائي الداخلي المحايد.

والنوع الثالث من التحليل ينطلق من فعل النتاج الرمزي في متلقيه الذي يتفاعل مع بناء اللافتة فيعيد تأليفه لفهمه واستجلاء معناه انطلاقاً من بعض العناصر المكونة له أو بعض المؤثرات التي فعلت في مبدعه نفسه. (١٠) وكثيراً ما تكشف لنا استراتيجيات التلقي ومواطن التأثير في المتلقي مميزات عمل فني. فكم من أثر فني كان طي النسيان والإهمال والحكم عليه بالعادية إلى أن تهيأ له من يكشف عن وجوه جديدة من التفاعل معه فيخرج به إلى دائرة الضوء والاهتمام والمعاصرة ويدفع المحللين إلى إعادة النظر في التعامل معه على مستوى مادته الداخلية وعلى مستوى ظروف إبداعه والاهتمام بمبدعه وبظروف حياته. وهنا لابد من الإشارة إلى أن هذا النوع من التحليل انطلاقاً من رصد ردات الفعل واستراتيجيات التلقي تحليل لم يلق حتى الآن ما يستحقه من الاهتمام وقد يكون أبرز مناهج التحليل في المستقبل القريب. هذا لا يعني بالطبع التشجيع على الانطباعية، إنما الانطلاق من الانطباعات الذاتية والعمل على تصنيفها ورصدها وتفسيرها انطلاقاً من ربطها بالبنى اللافتة في نسيج النص والعمل على إعطائها الصفة الموضوعية.

لا يسعنا أن نتوسع في عرض مفهوم موليتو للرموزية ولمناهجها في حدود هذا البحث إنما قصدنا إلى عرض الأسس التي ترتكز عليها مقاربة القصة مقاربة رموزية تطبيقية. ولعل أبرز ما يلفت في جديد النظرة الرموزية هذا الدور المعرفي الابستيمولوجي في تحديد المصطلحات المستخدمة والمفاهيم التي تطلق عليها فالكلمات المستهلكة مثل نص، قصة، شخصية، حبكة، واقعية، عالم قصصي... كل هذه الكلمات تخضع في المقاربة الرموزية لمراجعة نقدية دقيقة تضبط استعمالها.

رموزية القصة ومنهجية التحليل

يتضح مما سبق أن الرموزية التي تقدمها للقارىء العربي والتي نمارسها تضع في صلب اهتماماتها الكشف عن المعنى العميق الكامن في بنى سطحية دالة. بتعبير آخر هي البحث عن التأويل الأكثر ملاءمة وعمقاً لنتاج رمزي، هي البحث عن التفسير الأعمق ولكن المستند إلى البنية الدالة التي تعطي البرهان على ما يثبت هذا المنحى في التأويل. من هنا إن الرموزية تلتقي مع علم يختص بالتفسير والتأويل هو الـ Herméneutique واللقاء مخصب جداً. إن الرموزية تضع كل العناصر المنهجية التي وصفتها وأثبتت جدواها ووظيفتها (في اللغة كما في سائر أنظمة الرموز) تضعها في خدمة البحث عن المعنى عبر عملية التأويل والتفسير. لذلك أشرنا سابقاً إلى أن هذا العلم جديد قديم. فهو ينظم ذاته انطلاقاً من الحاضر ويلتفت نحو الماضي ليغتني بكل الدراسات التي أسهمت في كشف آليات البحث عن المعنى وتأويل النصوص والنتاجات الرمزية. فمن «فن الشعر» عند أرسطو إلى اليوم ومسألة الكشف عن المعنى الخفي من خلال الدلالات الأولية والسطحية تشغل عقول الباحثين في النظرية والتطبيق، أكثر هذه الأبحاث الجدية يتمحور حول تفسير النصوص الدينية والتراثية التي تحمل هوية الجماعات والشعوب. ولا أحد يجهل الأهمية التي أولاها العرب مسألة تأويل النصوص القرآنية وغيرها والتفاسير العديدة التي حفظها تراثنا. وهنا لابد لي من تذكير المشتغلين بالرموزية بأن عليهم ألا يكتفوا بتقديم ما اكتشفه علماء الغرب المحدثون في هذا المجال إنما الواجب الانصراف إلى مساءلة تراث العرب من قدامة بن جعفر إلى الجاحظ والجرجاني والمعري والعسكري وغيرهم حول الإضافات الحقيقية التي يمكن أن يقدموها إلى علم الرموز. فكل علم دخيل لا يجد لنفسه تربة أصيلة يتغرس فيها يبقى دخيلاً مسطحاً مستعاراً.

إن قراءة قصة لكشف معناها هي رصد للصورة التي يشكلها المبدع لبطل القصة وللصورة المكان والزمان اللذين اختارهما فضاء تجلى لمصير هذا الإنسان. والرموزية في رصدها - عبر الدال - لصور البطل والمكان والزمان قادرة على كشف الرؤيا التي يرسمها القصاصون لذاتهم ولشعوبهم، والصفة العلمية للمقاربة الرموزية تأتي من هذا الربط الدقيق والعضوي بين البنية الدالة المادية الظاهرة المتمثلة في جسد النص وتلك الصورة الخفية المعنية والمخبأة في المدلول وهي مرصودة لا يدخل سرها إلا من يتقن التحرك بين هاتين البنيتين الظاهرة والباطنة. أليس هذا هو التعريف الدقيق للرمز اللغوي؟ إنه مؤلف من دال signifiant ومدلول signifie لا وجود للواحد دون الآخر ولا انفصام بينهما ولا معنى للدال الحسي الظاهر إلا بالمدلول الخفي الذي يدل عليه كما لا معنى للمدلول الخفي الباطن إلا بالدال الذي يحمله ويرمز إليه.

يلاحظ القارىء كم نحن الآن بعيدون عن الفهم المسطح للرمز كوسيلة اعلام بين مرسل ومتلق كما يلاحظ أن التحليل الرمزي للقصة يستند إلى أصول وأسس تعطيه صفة المشروعية وتبرر صفته العلمية.

حتى لا تبقى الرموزية نظرة مجردة لابد من إخضاعها لامتحان التطبيق الذي سيحظى بالقسم المتبقي من هذا البحث، فليسمح لي أن أؤكد مرة أخرى أن المقاربة الرموزية مقاربة نظرية - تطبيقية دون انفصام بين الرافدين فلولا البحوث النظرية التي اجتهدنا أن نقدم للقارىء صورة لها ملخصة ومكثفة لما كان من الممكن إحراز التقدم في مجال التحليل التطبيقي القابل للإثبات.

عندما يذهب القارىء وخاصة المحلل إلى لقاء نص قصصي لا يذهب فارغ اليدين أعزل. القارىء شخصية تتكون تماماً مثل شخصية الراوي، لا يكفي أن أروي قصة أو قليلاً من القصص لأكون راوياً وكذلك قراءة قصة أو عدد قليل من القصص لا تستحق لي صفة القارىء العارف بمسار الفعل الروائي وبناء الأشخاص والأمكنة والأزمنة.

هناك دربة من دونها لا يكون القارىء قارئاً. أما المحلل فهو قارىء عارف جمع إلى الدربة المقدرة على تبين المسارات التي يسلكها الفعل الروائي، إنه يذهب إلى تحليل قصة مع أدوات تحليلية تؤلف عدة متكاملة وفاعلة. لا أستطيع تحليل دمي دون مختبر فيه آلات للقياس والتحليل. هكذا لا أستطيع تحليل نص دون عدة تحليلية متطورة أثبتت فعاليتها. أسمي هذه العدة شبكة تحليل أو خريطة توجهات في عالم النص، تضمن لي حسن التوجيه عبر مادة النص الدالة بحثاً عن البنية الخفية الباطنة. فالميكانيكي الذي يدعى إلى إصلاح عطل ما، يحمل معه عدة يواجه بها العطل المحتمل. والمحلل يحمل معه كل المفاتيح التي علمته التجربة انها فاعلة وسيرى أي المفاتيح سيكون الكفيل بفتح الباب المغلق.

في الدراسة التي نشرت في حوليات «نحو دراسة منهجية للأدب القصصي...» عرضت بدقة وتفصيل خريطة توجهات أو شبكة تحليل وأتبعتها بأمثلة تطبيقية على كل عنصر من عناصر الشبكة المذكورة، كان همي أن آخذ بيد الباحث المبتدىء الذي لا يعرف من أين يبدأ وكيف يتوجه في عالم النص. أحيل القارىء إلى هذه الدراسة.

ثلاثة توجهات بارزة في المقاربة التطبيقية للقصة

سلكت المقاربة الرموزية للقصة ثلاثة توجهات: المقاربة من باب الحبكة والمقاربة من باب العالم القصصي والمقاربة من باب وصف الهيكلية أو النسيج القصصي، تقدم عرضاً سريعاً لواقع التوجهين الأول والثاني ونركز على التوجه الثالث انسجاما مع التصميم الذي وضعناه والذي تسمح به حدود هذا البحث.

التوجه الأول: بناء الحبكة

منذ ارسطو كان التنبه إلى الأهمية القصوى التي تحتلها الحبكة في البناء الروائي فهي من المسرحية والملحمة بمثابة الروح «يقول أرسطو» يضع ارسطو في قلب عملية الحبك انتخاب منعطف مصيري في حياة شخصية روائية يحول هذه الحياة من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة.[١١] فالقصة القصيرة مثلاً تنتخب من حياة شخصية منعطفاً مصيرياً واحداً وتبني أحداث حياته الصغرى في اتجاه هذه اللحظة المصيرية أما الرواية فتنتخب أهم المنعطفات.

لقد أدرك ادغار بو أهمية اللحظة النهائية الحاسمة التي تشكل نقطة الاستقطاب والتنوير وأوضح أن الكاتب الكبير يكتب قصته ابتداءً من النهاية التي على ضوئها تنتظم كل أحداث القصة وحيثيات حياة الشخصية. والقارىء نفسه يفسر حياة شخصية وتطورها بدءاً من المصير الذي آلت إليه.

وتولي دراسات الحبكة أهمية بالغة لنقطة البداية: من أي واقع أو أي شيء تنطلق الأحداث وما هو الحدث البارز الذي سيكسر خط هذا التوازن وما هي التأزمات والتحولات التي تتفاعل محكومة برباط السببية لترسو

على النهاية المصيرية التي وصفناها.

القصة الجيدة البناء لها بداية ووسط ونهاية. فالعقدة هي سير الأحداث من البداية حتى الذروة التي ترسم نقطة التحول الحاسمة في قلب حياة الشخصية من الشقاء إلى السعادة أو بالعكس. والحل هو السير بالحدث من هذه الذروة حتى النهاية.

ويركز أرسطو على بعض صفات الحبكة الحسنة البناء فيرى أنها ذات طابع جدلي تتغذى من الاختلاف والتنوع المتمثلين في ظروف حياة الإنسان المتفرقة من جهة ومن الائتلاف الذي ينظم اللحظات المتفرقة في مشروع واحد له خطه ومآله ومعناه.[12] فالوحدة لا تعني الرتابة والاختلاف لا يعني تفتيت الحياة وتشظيها ذرات متفرقة. انطلاقاً من هذه الجدلية تدرس الرمزوية كيف أن الروائيين في حركة نواسية بين قطبي هذه الجدلية. ذروة الفن عند بعضهم وحدة الحبكة وبناؤها المحكم المنطقي وقد بينا ذلك في دراسة عدد من قصص فؤاد كنعان (كل قصص مجموعة «قرف» والقصة الأولى من «أولاً... وآخراً وبين بين»). ثم بينا كيف أنه يبدل في استراتيجية بناء الحبكة ابتداء من القصص الثلاث الباقية. فكسر وحدة الحدث المصيري المروي وبدأ يلم شتاته عبر الاسترجاع والحلم والتخيل. فحياة الإنسان ليست واحدة إنما هي مشروع انتظام في وحدة خط مصيري والفعل الروائي هو الفضاء الأفضل لتحقيق هذه الرؤية الواحدة. في الرواية نقرأ حياتنا ونبحث في شظاياها وتعثراتها عن خط المصير الذي يخلّص العمر من الانسياق نحو التلاشي والعدم.

ويؤكد ارسطو على أهمية الصنعة التي تحكم نمو الأحداث التي لا ترتبط برباط التعاقب الزمني الخارجي «وماذا بعد؟» بل برباط السببية «لماذا حدث هذا بعد ذلك؟» في حياة شخصية روائية أحداث كثيرة متفرقة مشتتة في الفعل الروائي تنتظم في سلسلة سببية انطلاقاً من قراءة معينة لها. حتى المؤرخ لا يستطيع أن يروي أحداث فترة ما في حياة شخصية دون أن يحدد لنفسه الضوء النهائي الذي على هديه يرتب الأحداث ويفسرها، وأرسطو أول من ميز المؤرخ الذي يروي ما حدث بالفعل من الفنان الذي يروي ما يمكن أن يحدث في حرية الانفتاح على الاحتمال والشمول مما يجعل كل قارىء يرى نفسه في ما يقرأ[13].

عملياً ماذا تقدم الدراسات الرمزوية لواقع بناء الحبكة؟

تكتفي بالإشارة إلى بعض المنطلقات:

- ثمة إعادة فهم لأهمية الحبكة في ربطها بمصير الإنسان وسعادته وشقائه وترجحه بين المعنى والعدم.

- إن جدلية الائتلاف والاختلاف تفيء في آن معاً دراسة الحبكة الكلاسيكية التي نشدت الوحدة والحبكة المعاصرة التي شاءت نفسها مشظّاة على مثال حياة الإنسان المعاصر وكان حلمها أن تصور هذا التشظي دون أن تفقد وحدتها الخفية. وهي تترك للقارىء المعاصر الذي أصبح أنضج في معرفة البناء الروائي أن يكتشف السلك الخفي الذي ينظم هذه الأحداث المشظاة.[14]

- ركزت الرمزوية على الارتباط العضوي بين الزمان والحبكة فالإنسان يروي حياته ويشكلها في صورة مصير أو يضع محطات مصيرية ليقرأها باستمرار ويعيد تشكيلها وتوجيهها.

وهكذا يستطيع الإنسان أن يروي لا الماضي الذي يسترجعه وحسب بل المستقبل الذي يستشرفه ويتخيله ويشكله كما لو كان حادثاً حقاً.

والدراسات المتطورة في هذا المجال ركزت على علاقة المصير بأبعاد الزمان الثلاثة وقاست سرعة الزمان الروائي الذي يمكن تسريعه عن طريق القفز «ومرت خمس سنوات» أو إيقافه وإعطاؤه امتداداً يقاس لا بزمان الساعات بل بزمان التجربة النفسية. فحادث الصراع بين الطروسي والأمواج لإنقاذ صياد في «الشراع والعاصفة» لحناً مينة يمتد ليحتل أكثر من ثلاثين صفحة.

وثمة تمييز بين الأحداث المتقطعة السريعة (ويمكن قياس الصفحات التي تحتلها) والأحداث المتصلة التي تحتل مساحة ضوء أكبر (ويمكن قياسها أيضاً).

ونختم بالإشارة إلى نقطة متقدمة في دراسة بنية الحبكة في الحكاية الخارقة الروسية حققها فلاديمير بروب. [١٥] ونشير إلى كثير من سوء الفهم والاستخدام لهذه الدراسة، إذ لا يمكن إسقاطها على كل أنواع الحكايات وبخاصة لا يمكن إقحامها في دراسة الرواية والقصة القصيرة، حيث البناء أكثر تعقيداً ويظل مفتوحاً على الاحتمالات، خلافاً للفن الشعبي الحكائي حيث العناصر تخضع لقوالب جاهزة معينة وكأنها عناصر بناء البيوت المسبقة الصنع.

لابد من الاعتراف بتقصير واضح في دراسة الحبكة نظراً لأهميتها البالغة في الفن الروائي. ولا نغالي إذا اعتبرنا بناء الحبكة الطابع الذي يميز الخطاب القصصي وتكمن الخصوصية في نوع من التراكب المتلازم بين الخبر الذي يروي الحدث وقالب الحبكة الذي يتطلب بداية ووسطاً (فيه العقدة) وحلاً. فأهمية الحبكة نسبة إلى الخطاب القصصي توازي أهمية عنصر الإيقاع نسبة إلى الخطاب الشعري.

التوجه الثاني: شيع العالم الروائي

لا فعل دون فاعل! لا حدث دون شخصية تتحرك على مسرح ما في الخط المصيري الذي عرضناه في الحبكة. ويتجلى فعل الشخصية في واقع مكاني - وزماني - فكل وجود واقعي أو رمزي مرتبط ارتباطاً عميقاً بالمثلث أنا (الشخصية) هنا (المكان) - الآن (الزمان) ـ يكفي أن أكتب «تركت الأميرة قصرها عصر ذلك اليوم...» لكي أطلق خيال المتلقي في عملية بناء طيف لامرأة من طبقة اجتماعية معينة تبدأ فعل انتقال من مكانها المتعارف عليه (القصر) نحو مكان آخر مفتوح على كل الاحتمالات منذ تلك اللحظة «عصر ذلك اليوم» التي تغلق زمن العيش في القصر لتفتح مغامرة في اتجاه آخر مفتوحة على كل الاحتمالات...

إن الحبكة هي التي تؤمن إدارة الحدث في إطار المصير وفي اتجاه معنى ما مقصود ومتوقع وتبني لهذا الحدث المصيري العالم الذي يتجلى فيه وينكشف (شخصيات - فضاء مكاني - زمان).

لقد أثار العالم الروائي الكثير من الجدل والتجاذب - فأصحاب المذاهب الواقعية والطبيعية الساذجة ظنوا أن العالم الروائي ظل شاحب وانعكاس للوجود الموضوعي الخارجي وغالبا ما نرى في بداية قصة أو فيلم الإشارة إلى أن الأحداث المروية واقعية بمعنى أنها مروية كما حدثت فعلاً... نحن نعرف أن أي حدث لا يروى إلا على ضوء تفسير له وإعادة بناء... فحادث الاصطدام مثلا لا يروى إلا إذا اختار الخبير إعادة روايته ليفسر مسئولية كل من الطرفين في بلوغ النتيجة التي أسفر عنها الحادث... أما عندما يتعلق الأمر بالزاوية الفنية فلا مجال لتناسي مسئولية الفنان في خلق عالم منقّى منتخب ومصفّى وأغنى بكثير من عالم

الأحداث المسطحة ذلك العالم الممكن، المحتمل، ذي الطابع الشمولي كما أشرنا إلى ذلك سابقاً في عرضنا مفهوم ارسطو للعقدة والحبكة. شخصيات العالم الروائي وأمكنته وزمانه تظل كائنات من كلام أو ألوان أو إشارات أو رموز (قصة، لوحة، فيلم. . .) مهما حاولت الاقتراب من الواقع. فالمادة التي صنعت منها هي مادة دالة رمزية. إن الكاتب صانع الكلمات، لا قدرة له على تمثيل الواقع إلا عبر الكلمات.

أما الغلق الآخر فهو في اتجاه الخيال والوهم والرمز. فمنذ بروز تيار «الرواية ـ الجديدة» التي عبر عن توجهاتها خير تعبير آلان روب ـ غرييه أكد الروائيون على أن الرواية لا تعني العالم الواقعي الخارج عنها إنما تهدف إلى أن تعني ذاتها. هناك الصحافة والتقارير الاجتماعية وغيرها لتصور الواقع أما الكاتب فيصور كتابته ـ لم تعد الرواية رواية مغامرة البطل في الواقع الخارجي بل مغامرة الكتابة نفسها. وقد دخلت الكتابة القصصية الحديثة هذا الأفق المغلق حيث لا يستطيع المتلقي أن يخترق هذا الإغلاق والغموض. فالقصة لا تعنيه هو ولا تعني الواقع الذي يعيش فيه بل تعني ذاتها. ولقد أعطينا نماذج في أطروحتنا على أنماط من هذا النوع مثل «المبتدأ والخبر» لإلياس خوري.(١٦)

هنا أيضاً لابد من التذكير أن الرمز وجد ليعني، ليدل على ما هو أبعد منه فهو كما أسلفنا دال (مادة كلامية أو رمزية) ومدلول. إذا أغلقناه على ذاته خسر طاقته وقدرته على بناء صورة للذات والوجود كما حاولنا شرح ذلك في تعريف الرموزية. إن الروائي لا يعطينا العالم الموضوعي الواقعي مهما اقترب من الوثائقية في أدبه ولا يعطينا عالماً وهمياً مقطوعاً عن الواقع. إن ما يقدمه لنا هو «شبه عالم» يخضع لقاعدة «كما لو» كان واقعاً قابلاً للفهم والتلقي ـ إن قاعدة «كما لو» هي التي تؤسس وجود العالم الروائي الذي يبنيه الكاتب. من هنا ضرورة الجدية في وصف هذا العالم وعناصر بنائه وقواعد المطابقة والتنافر في العلاقات التي يقيمها الكاتب بين عناصره.

الشخصيات ـ الزمان ـ المكان

تركز الدراسات الرموزية على أن كل شخصية هي صورة للشخص البشري المتعدد الوجوه والشخصيات والباحث عن ذاته الواحدة وهويته الواحدة عبر هذا التعدد. يرصد عالم الرموز كل عناصر بناء الشخصية في وصفها الخارجي والنفسي وفي اختيار الاسم واللباس والوظيفة والانتماء الاجتماعي والثقافي والأيديولوجي. كما يرصد شبكة العلاقات بين الشخصيات فيرسم ما يطبعها من انسجام وتنافر وما يطرأ على هذه العلاقات من تطور أو تراجع، ويراقب الرموزي تنقل وجهة النظر بين الراوي والشخصيات وما يتخللها من اندماج في الصوت والوجهة أو من تنافر.

نقدم جدولاً بشخصيات قصص جبران والعناصر التي تتكون منها ونبين دلالتها كمثال على هذا التوجه في الدراسات الرموزية.

الاسم والشهرة	تعيين بالاسم والشهرة ١٢	بالاسم فقط ٢٧	لا تعيين ٣٥
لقب أو صفة مميزة	تعيين بلقب = (أفندي، بك، شيخ. .)	بنعت مميز: المجنون، الكافر	باسم الجنس الحبيبة ـ الكاهن ـ الشاعر
جنس	ذكور = ٣٧		إناث = ١٤
عمر	شيوخ: ٢	كهول: ١٦	شبان: ٢٦ أولاد: ١
اتجاه جغرافي	لبنانيون ٣٦ قرويون ٧	شماليون ٢٣ مدنيون ٥	غير لبنانيين لا تحديد (مصريون: ٢) ٢
اتجاه ديني وطائفي	مسيحيون ٣٠ موارنة ٢٢	مسلمون شيعة٢	وثنيون٢ توحيديون ١
وضع اقتصادي	أغنياء أو ملحقون بالسلطة القائمة = ٢٠	فقراء: فلاحون وشركاء = ١٧	لا تحديد ١٤
وضع عائلي	متزوجون = ١٨ أرامل = ٢ عازبون = ٢١ عشاق = ٨ رهبان ٣ أم عاذبة ١		لا تحديد ٨
مهنة	رجال دين = ٨ أنبياء = ٢	أمراء وإقطاعيون = ٥	مزارعون كتاب = ٤ ورعاة = ١٣
مستوى ثقافي	مثقفون ثقافة تقليدية = ١٥ مثقفون ثقافة ذاتية = ٨	غير مثقفين = ١١	لا تحديد = ١٧
وصف خارجي	تحديد قليل جداً: جميل ١٠/ بشع ٤ وصف العيون ٣ الوجه ٨ الصوت ٣ الجسم ٢		لا تحديد
وصف نفسي	تحديد وارد باستمرار ولكن باقتصاد كبير وفي علاقة تضاد حياة خارجية سطحية/ حياة داخلية ـ تمرد وثورة/ تقليد وطاعة ـ خير/ شر		

عناصر الشخصية	قيمة مضافة إيجابية	قيمة مضافة سلبية
الوصف النفسي	ذات داخلية وشخصية طيبة	ذات سطحية ـ تقليدية ـ شريرة
الوصف الخارجي	جمال وظاهر يعكس الباطن الطيب	بشاعة وظاهر يبرز الباطن الشرير
المستوى الثقافي	البسطاء والمثقفون ثقافة ذاتية غير تقليدية	الجهلاء والمتعلمون علماً تقليدياً محافظاً
المهنة	الرعاة والمزارعون: صورة جيدة. الأنبياء والمفكرون	الأسياد ورجال الدين والمفكرون والكتاب المزيفون
الوضع العائلي	العشاق العازبون والذين هجروا الزواج التقليدي من أجل الحب	الأزواج التقليديون الخاضعون لتقليد الزواج
الوضع الاقتصادي	الفقراء والعاملون لكسب لقمة العيش.	الأغنياء الذين لا يعملون بل يعيشون من مالهم
الدين	أصحاب الإيمان الشخصي الداخلي الحر	المتدينون تقليديا وبحكم الوراثة إلى دينهم وطائفتهم
الانتماء الجغرافي	القرويون وأصدقاء الطبيعة	سكان المدن والأماكن المميزة (القصور ـ أديرة) غير الرفاهية .
العمر	الشبان من ١٦ إلى ٢٢ سنة أو الكهول غير التقليديين	الكهول التقليديون
الجنس	النساء ذوات صورة إيجابية مع الرجال أصحاب الحياة الداخلية	الرجال التقليديون المستفيدون من النظام القائم
الاسم والشهرة	الاسم المعين لصفة مميزة: مجنون، كافر. . .	الاسم والشهرة وأصحاب الأوضاع المستقرة
اللقب وبعض النعوت المميزة	بعض الصفات المميزة وهي سلبية في نظر عامة الناس (مجنون)	أصحاب الألقاب: بك، أفندي. . .

البارز من هذه الجداول وجود رؤية متكاملة تتجلى في كل شخصية من الشخصيات بحيث لا وجود لشخصية ولا فهم لمعناها إلا من ضمن نظام الشخصيات العام والقيمة المضافة التي تطبعهم سلباً أو إيجاباً. عبر الوجوه المتعددة للشخصيات والعناصر التي تكونوا منها، يشكل الكاتب صورة الإنسان في ارتباطه بالمجتمع وبالزمان والمكان.

والبارز أيضاً وجود وجهة نظر محورية يخلق جبران شخصيات لتعبر عنها وتمثلها ويختار وجهة نظر مناقضة ومعادية يصب عليها نقمته وتمرده. فهو مع الإنسان القريب إلى الفطرة والطبيعة الذي يتعلم من التجربة والتأمل لا من الكتب الموروثة والتقليدية وهو مع الإنسان الذي قيمته لا في ما يملك من مال وجاه وسلطة بل تتمثل هذه القيمة برهافة حسه وعمقه ونقائه؟؟ . . .

ويلاحظ الدارس أن جبران حاول تصوير شخصيات منتمية إلى واقع جغرافي محدد هو واقع لبنان الشمالي الذي ولد فيه والذي يطمح إلى رؤيته، يثور على واقعه وتقاليده. من هنا اختياره لأسماء أمكنة وأشخاص منسجمة مع الواقع. إلا أن الإيهام بالواقع يبقى شاحباً لأن جبران صاحب مذهب فكري - روحي - اجتماعي يحاول التبشير به والثورة على المفاهيم السائدة. ويفهم الدارس لماذا مرّ جبران بالقصة القصيرة الواقعية - ذات الطرح الفكري دون أن يستقر في هذا النوع من التعبير بل فضل عليه المثل (البنفسجة الطموح - المجنون. . .) ولقد حل هذا النوع من القصص رؤية شاءها شاملة تنطبق على كل زمان ومكان.

تميّز الدراسات الرمزية بين الشخصيات المسطحة البسيطة النموذجية وقد تقترب أحياناً من الدور وتتماهى مع الوظيفة التي تؤديها كما في الحكاية حيث لا أبعاد شخصية ذاتية بل مجرد دور وبين تلك الشخصيات المعقدة المركبة ذات الأبعاد العميقة خاصة تلك التي يستكشف أعماقها بعض أنواع الخطاب التي سنعرف بها (المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحرّ وتيار الوعي. . .) وثمة ميل واضح عند القصاصين المعاصرين إلى تصوير شخصيات متعددة ليست في الحقيقة سوى صور للشخصية واحدة. في «موسم الهجرة إلى الشمال» يعترف الراوي صراحة أن مصطفى سعيد هو وجه آخر له وعدو في آن واحد، يتماهى به وينفصل عنه في آن معاً وسنورد لاحقاً مقطعاً يظهر فيه هذا التماهي.

هذا البناء المركب جلي أيضاً في رواية مؤنس الرزاز «متاهة الأعراب في ناطحات السراب» حيث ينفصم حسنين شخصيتين واحدة تمثل الذات الخارجية المنغمسة في المجتمع وأخرى تمثل الذات الداخلية المغتربة عن هذا المجتمع، واختيار اسم «حسنين» واضح في هذا الاتجاه حيث يصبح البطل حسن الأول ثم حسن الثاني - ويبلغ بناء الشخصية المركبة ذروته عندما يدور القسم الأخير من الرواية حول «العالم البديل» وله شخصياته - ولكن سرعان ما يكتشف القارىء أن بطل العالم البديل آدم حسنين إن هو أيضاً إلا وجه من وجوه حسنين ويشير الكاتب صراحة في استهلال بعض الأقسام إلى المحلل النفساني يونغ وإلى الانفصام والبعد الميثولوجي - الأسطوري. وهنا لا يمكن الفصل بين الشخصيات والمكان والزمان - فالبطل عبر اختلاف الأمكنة والعصور واحد رغم تعدد وجوهه وتشظي هويته.

لقد بينا في أطروحتنا عن القصة اللبنانية أن رؤيتين للشخصية الإنسانية تتجاذبان عالم هذه القصة: قصة ذات بعد ميتولوجي تجعل من الذات الإنسانية باحثة عن المصالحة مع الذات التي عرفتها في زمان أصيل أولي

لم يشوهها التبدل وفي مكان عدني ـ فردوسي لا يتسرب إليه الشعور بالضياع والتشرد والغربة. أهم ممثلي هذا المنحى هم مارون عبّود في كل أقاصيصه وأملي نصر الله ويوسف حبشي الأشقر في «الأرض القديمة»، «وجوه من الأرض القديمة» «وآخر القدماء» والعناوين وحدها كافية للتعبير عن التوجه المذكور. ونذكر أيضاً محمد عيتاني في «أشياء لا تموت» حيث تتجلى أروع صورة لبيروت القديمة (رأس بيروت والحمراء...). أما المكان النموذجي للآخرين فهو القرية اللبنانية بأرضها الأليفة الطيبة زمن النعمة والبركة والمصالحة مع النفس في عهد السلف الصالحين... يقابل القرية مكان الغربة والضياع وفقدان الذات الأصلية وهو إما المدينة حيث القرش السطحي المغمس بالتزيّف والتزلف وأما المهجر حيث «يربح الإنسان العالم ويخسر نفسه» ولا يبقى له من زمن البركة إلا الذكرى وتجري الأيام باتجاه إمحاء الهوية والتلاشي.

أما الخط الآخر في رؤية الإنسان والواقع فتركز على القصة التحليلية النفسية، والإنسان الذي تبنيه إنسان ممثل، مخاتل، مقنع، تضعه القصة على محك فتفضحه وتعريه وتمزق قناعه وتضعه في مواجهة مرّة مع الموت أو الفشل الذريع أو فقدان ما ظنه ثابتاً لا يمسّ. يمارس الفنان في هذا التوجه رسالته في فضح مكامن السقوط في الإنسان وتطهيره من تسطحه واستقالته من وعيه وحسه النقدي فيكون وعي الطابع الفاجع للوجود ثمن المعاناة. واضح أن العالم القصصي من هذا المنطلق لا مكان فيه للبطل وللزمان المجيد السعيد ولا للمكان المشتهى والمختار، مكان الراحة والفرح. يمثل هذا التوجه توفيق يوسف عوّاد وخليل تقي الدين وفؤاد كنعان ويوسف حبشي الأشقر في بعض مجموعاته: «ليل الشتاء» ـ «المظلة والملك وهاجس الموت»، وليل بعلبكي وحسن داود وهدى بركات...

ونختتم هذا العرض الموجز لقيم العالم القصصي بالتأكيد على أن الأعمال الأدبية الخالدة هي تلك التي تقدم للبشرية أروع سجل لرؤاها للإنسان والوجود.

إن أدب كل شعب يختزن لأفراد هذا الشعب صورة ذاتهم من خلال نتاجهم، يراجعون صورة ذاتهم ويعيدون تشكيلها يوماً بعد يوم وجيلاً بعد جيل انسجاماً مع ما يعتبرونه ثوابت هويتهم ومع ما يعتقدون أنه المصير الأكثر ملاءمة لهم. وما القصة في العمق إلا تظهير لصورة من صور المصير الإنساني.(١٧) فالإنسان مرمي في الوجود وفي المكان وفي الزمان في مواجهة يرى نفسه فيها وحيداً مستفرداً مستضعفاً. عندما يروي الإنسان مجريات الأحداث في الزمان أو يتخيل أحداثاً وينظمها في شريط على سبيل الاحتمال، يمارس قدرة على تشكيل هذا الزمان وإعطائه صورة وبالتالي يحسن التوجه عبره نحو الأفضل أو توقع الأسوأ. وعندما يروي الإنسان أحداثاً يجعل لها فضاء ومسرحاً ومكاناً ينتظم المكان المتصل المطلق الشامل ويتجدد في صور وأشكال يحملها معنى: فالمكان إما أليف وإما وحشي معادٍ، مكان السعادة أو الشقاء، الواقع المر أو الحلم الداف‏ء، الضياع أو المصالحة مع النفس والجماعة. والصورة الحقيقية التي ترسمها القصة هي صورة في الزمن ـ مكان إذ أن زمن السعادة والمعنى والمصالحة مع الذات غالباً ما يرتبط بالمكان الأليف والمشتهى والمنسجم مع مشروع الذات. وهنا لابد من التأكيد على أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف ذاته ويتعامل معها إلا عبر صورة عن ذاته لها ماضٍ ولها حاضر ولها مشروع وأفق مستقبلي، الإنسان يروي سيرته أو سيرة الآخرين أو الجماعة التي ينتمي إليها عبر صور لهذه الذات يشكلها ويعيد تشكيلها انسجاماً مع هويته والمصير الذي يختاره لها كما أسلفنا.

إن التوجهين الأول والثاني ليسا غريبين على القارىء العربي. الجديد فيهما تقديم نماذج وصفية مدعمة بالبراهين ولا مجال لصياغة نظريات غنية وهامة حول تنظيم الشخصيات والمكان والزمان إلا بعد أن تكثر عمليات التصنيف والجدولة والوصف. وننتقل إلى التوجه الثالث في الدراسات الرموزية حيث دفعنا هذا المنهج الوصفي بعيداً.

التوجه الثالث: النسيج القصصي أو الهيكلية القصصية

أتوقف طويلاً عند هذا التوجه لأنه الأكثر تأخراً حتى في الدراسات الأجنبية. أما في اللغة العربية فما زلنا في البدايات كما سأبين ـ إن الألسني أ. بنفنيست لفت إلى أهمية التمييز بين أسلوبين هامين في الكلام: أسلوب الخطاب (discours) وأسلوب الرواية (Histoire). في الأسلوب الأول يعبر المتكلم عن رأي ويناقش ويشرح مستخدماً لذلك صيغاً فعلية دون غيرها (المضارع، المستقبل...) وضمائر معينة بينما يستخدم الراوي في أسلوب القص صيغاً فعلية معينة (الماضي الناجز passé simple، والناقص Imparfait...). ويتوقف عند وجود نوعين من الماضي في اللغات الأوروبية الماضي الخبري passé simple وهو يسيطر على الأساليب القصصية من حكاية ورواية وقصة قصيرة والماضي الآخر Passé composé ونراه في الأساليب الإقناعية وفي العرض والشرح... انطلاقاً من التمييز الذي قام به بنفنيست بني هارالد فاينريش نظرية هامة متكاملة في كتاب بعنوان «الزمن» (Le temps). بدأ هذا العالم الثاني بملاحظة مئات النصوص ورصد العلامات النصية المختلفة التي تتكرر في بعضها وتختفي في البعض الآخر. ففي رواية ما تكون المقدمة (أو التمهيد) مكتوبة بأسلوب العرض والشرح حيث يعبر الكاتب عن رأي وموقف وحيث الكلام مرتبط بزمن الكتابة الحاضر الذي ينطلق منه الكاتب لمخاطبة القارىء. أما زمن الفعل الطاغي على مثل هذه المقدمات فهو المضارع (الحاضر والمستقبل) وذلك الماضي غير الروائي Passé composé... وما أن يبدأ الكاتب روايته حتى يتغير الأسلوب فيسيطر نوعان من زمن الفعل الماضي الناجز passé simple والماضي الناقص Imparfait. مع ضمائر غائبة إذا كانت الرواية بصيغة الغائب وضمير المتكلم إذا كانت بصيغة المتكلم. وقد لاحظ أيضاً أن بعض الظروف والحروف الدالة على الزمان الماضي وعلى المكان البعيد تواكب الأسلوب الخبري ـ الروائي وتغيب في حالات الحوار المباشر والسياقات الإقناعية. ويخلص فاينريش إلى القول بوجود عالمين مختلفين: عالم يعلق عليه ويشرح ويبين، نبدي فيه رأياً ونقف منه موقف المحلل والمعلل وعالم نرويه، تفصلنا عنه مسافة تطول وتقصر في الزمن، نقف منه موقف الراوي المفلت من حدوده غير الملتزم به التزاماً مباشراً ومتوتراً.(١٨)

إلا أن فاينريش سارع إلى توضيح مسألة التداخل بين الموقفين: فالمعبر عن موقف بالشروح والتعليق قد يضمن عرضه مقاطع سردية كما أن الروائي يضمن سرده مقاطع ذات طابع إقناعي تتجلى في إيقاف السرد لإدخال تعليق أو تعبير عن رأي شخصي وأكثر ما يتجلى التداخل في أساليب الخطاب من حوار ومناجاة وخطاب غير مباشر عادي وحرّ كما سنبين ـ غالباً ما يضمن الراوي سرده، مقاطع حوارية تختلف فيها الضمائر وأزمنة الفعل والإشارات الزمنية والمكانية.

لقد استطاع فاينريش بملاحظاته الثاقبة أن يشد أبصارنا إلى جسد النص، إلى المادة اللغوية لتراقب

علاماتها وتغير خيوطها متبينين أن وراء كل خيط من خيوط هذا النسيج وظيفة مختلفة لا يمكن التغاضي عنها في التحليل. بتعبير آخر أعاد على أسماعنا تأكيد أهمية الدال في توجيهنا عبر عالم النص. إن لفظة «دال» هي بصيغة اسم الفاعل يعني أنها دليل ممتاز لنا على دروب المدلول أو المعنى فهل يعقل أن نخبط خبطا عشواء والدليل بين أيدينا؟ يكفي أن نقرأ مقدمة توفيق يوسف عواد لمجموعته القصصية «الصبي الأعرج» لنلاحظ أن أسلوب هذه المقدمة يعتمد الشرح والعرض والإقناع أما العلامات النصية فكثيرة. تكثر في هذه المقدمة الجمل الاسمية «فالقصة إذن هي اليوم المظهر الأكمل للأدب، لأنها وإن كانت نوعاً من أنواعه فهي تستوعب غرض كل الأنواع. تضم التمثيل، وتضم الملحمة، وتضم الشعر إلى حد. . .»[19] فالجمل الاسمية تهدف إلى التعريف والتبيين وفيها علامات للاستنتاج «إذن» وأخرى للتعليل «لأن» وإذا صارت الجمل فعلية فهي جمل في خدمة التفصيل وفعلها في المضارع. أما الضمائر فموزعة بين أنا الكاتب والمخاطب الذي يمثل القارىء الذي يتوجه إليه الكاتب ليفسر له ويقنعه ويبين له.

«إن تاريخ الجنس البشري سلسلة قصص. والله خلق الإنسان في قصة. هل رأيت أروع من قصة الخليقة؟ . . .»[20] في هذا المقطع يتواصل الأسلوب الإقناعي التوكيدي «إن» من خلال الجملة الاسمية وتبرز هنا الجملة الإنشائية بأسلوب الاستفهام وهو سؤال العارف. بالطبع لا وجود لمثل هذه الجمل الإنشائية (استفهام، تعجب. . .) في المقطع السردي كما سنرى.

السرد والوصف

إذا قرأنا قصة «الصبي الأعرج» نفسها نلاحظ أن النسيج القصصي مختلف باختلاف الخيوط التي يحوكها الراوي لتنمو القصة.

«فلما أظلم الليل وهم بالرجوع إلى الكوخ، دنا منه وراء المدرسة اللعازارية، في ذلك الطريق الموحش، ثلاثة صبيان، الكبير فيهم من سنه، وما كاد يراهم مقبلين نحوه حتى ارتعد، كأن إلهاماً نزل عليه بأنهم يريدون به شرا وكانوا يغنون ويلوحون بأيديهم في الفضاء، وزعيمهم ذو القمباز الطويل ينفخ بأنفه كالحيوان.

وقف الأعرج على رجله الصحيحة، وأدار وجه صندوقه إلى حائط المدرسة وانتظر. فتقدم الزعيم ونظر يميناً وشمالاً، ولما تيقن من أن أحداً لا يراه صفع التاجر الصغير على وجهه صفعة طاش لها دماغه في رأسه، وهجم الثلاثة على الصندوقة، فنهبوا أكثر ما فيها وأطلقوا سيقانهم للريح، يزدردون الحلويات ويقهقهون.»[21]

نلاحظ في هذين المقطعين السرديين سيطرة الفعل الماضي الناجز سيطرة كاملة. إنه فعل الحركة والحدث. بواسطته تنمو الحادثة وتتطور وتتعقد حتى تجد طريقها إلى الحل، يواكب الفعل الماضي ضمير الغائب ويخلو المقطعان من الجمل الاستفهامية والتعجبية ومن الإشارة إلى واقع المتكلم وزمنه كما في المقدمة. يرى فاينريش أن الحدث الذي يروى بصيغة الماضي الناجز يحتل الواجهة[22]. لا قصة دون رواية أحداث تنمو وتتطور وتتسارع لتحقق مصير الأبطال إلى السقوط أو الانتصار كما بينا ذلك في دراسة عملية الحبك. حتى المقاطع السردية فلا تتتالى برتابة وعلى وتيرة واحدة فالراوي يستخدم تقنية الإبراز وتوزيع مساحات الضوء. في الجملة

المزدوجة «لما أظلم الليل وهم بالرجوع إلى الكوخ/ دنا منه ثلاثة صبيان. . . » فعل دنا بما يشي به من شر قادم يبرز من خلال استناده إلى خلفية الليل المظلم والشعور بالحاجة إلى العودة إلى الكوخ. والإبراز نفسه موجود في العبارة التالية: «وما كاد يراهم مقبلين حتى ارتعد. . . » «ما كاد. . . / حتى. . . » تؤمن أيضاً خلفية للحدث الموضوع في الواجهة وهو الارتعاد. . . وكذلك يتجلى الإبراز في «ولما تيقن من أن أحداً لا يراه/ صفع التاجر الصغير. . . »

أما أهم ما يوفر عنصر الإبراز من خلال توزيع الضوء بين خافت في الخلفية وباهر في الواجهة فهو تواتر الجمل بين وصفية وسردية أو العكس سردية فوصفية. ما يبرز ارتعاد الأعرج هو الخلفية الوصفية «وكانوا يغنون ويلوحون بأيديهم في الفضاء، وزعيمهم ذو القمباز الطويل ينفخ بأنفه كالحيوان» ــ إن الجملة الوصفية لا تنقل الحدث بل الهيئة والإطار المكاني ـ الزماني ــ حتى إذا نقلت حدثاً فتضعه في الخلفية كوضع يرافق الحدث الأساسي ويضيئه. هذه الجملة الوصفية مؤلفة من كان + المضارع أو الصفة ـ الخبر إذا كان الوصف في إطار الماضي ـ وقد تكون الجملة الوصفية عرضاً حياً مباشراً تصويريا لمشهد يودّ نقله كشاهد عيان كما هو الحال في نقل المباريات الرياضية وهذا ما يسمى بأسلوب الريبورتاج ـ وعندنا أمثلة كثيرة على هذين الأسلوبين في الوصف، في هذه القصة عينها.

«وكان العم إبراهيم يحوي تحت العصي المتراكمة عليه عواء الكلب الذي أصابه الصياد خطأ، ويتململ ويجدف، ويحاول النهوض ولكن عبثاً. إنه كسيح. وكان يلحق زاحفاً بالأعرج من زاوية إلى زاوية. . . فيشتد عواؤه، ويختلط بقصفات الرعد في الخارج وقهقهات تنكات الكاز على سطح الكوخ في تلك الليلة الليلاء.»[٢٣]

لهذا المشهد القصصي علاماته: تفتحه «كان» الناقصة تكملها أفعال مضارعة ترصد حال الجلاد الذي أصبح ضحية وانقلب عليه السحر. المهم أن نستند إلى التسنيج النصي ليدلنا على نوع الاستراتيجية المستخدمة وإلى الانتقال من السرد إلى الوصف.

أما أسلوب الوصف كشاهد عيان فنراه في أول القصة:

«في الثالثة من عمره، على وجهه بقع من الغبار المزمن وأخاديد من الذل، يجر، طول النهار وقسماً من الليل، رجله العرجاء. . . » أو «في حي قرن الشباك، على مسافة ربع ساعة من مشية خليل العرجاء، كوخ حقير جدرانه من أخشاب صناديق الكاز، وماركات الشركات لاتزال محفورة عليها بالأحمر والأزرق والأسود، بعضها محفوظ سالم، والبعض الآخر أكلت ثلاثة أرباعه السنون. . »[٢٤] ينقل الراوي صورة حية للكوخ مسرح الحدث الأساسي. . .

وللمقاطع الوصفية مكانها في هندسة القصة فغالباً ما تحتل أول القصة لتؤمن عرض المكان والزمان والشخصيات وترسم البداية الهادئة هدوءاً يسبق عاصفة الحدث الذي يأتي ليكسر هذا التوازن ويطلق مرحلة التعقيد. هكذا يستهل جبران قصته «البنفسجة الطموح».

«كان في حديقة منفردة بنفسجة جميلة الثنايا، طيبة العرف، تعيش قانعة بين أترابها وتتمايل فرحة بين قامات الأعشاب.

ففي صباح، وقد تكللت بقطر الندى، رفعت رأسها ونظرت حواليها فرأت وردة تتطاول نحو العلاء بقامة هيفاء. . . »[٢٥] كانت البنفسجة رمز التواضع والقناعة والسلامة حتى ذلك الصباح الذي أوقف زمن القناعة ليفتح أفقاً جديداً من المغامرة والتطلع إلى تخطي الذات نحو قامة جديدة. . .

وقد يأتي الوصف في الخاتمة ليقفل القصة كما افتتحها على وضع جديد استقر عليه مصير الشخصية. يمثل هذا النوع من الوصف تنتهي قصة «الصبي الأعرج» الذي تجاوز عاهته وانتصب جباراً سيد ذاته من خلال وصف ظله: «وأما الشارع فمقفر، ليس فيه إلا ظل الأعرج يلقيه المصباح الكهربائي المعلق على محطة الترامواي. ظل طويل، مستقيم، تقدم الأعرج في المشي زاد في طوله واستقامته، واختفت منه العرجة. . . حتى خيل إليه أن أوله عند رجله العرجاء، وآخره معلق بتلك النجمة المرتجفة التي انقشعت عنها الغيوم في أفق السماء». [٢٦]

الخطاب المباشر وغير المباشر

يختار الراوي أن يوقف الحديث عن الشخصيات وعن أفعالهم ليترك لهم الساحة ويحتلوا الواجهة ويعبروا بالحوار أو بالمناجاة عن أفكارهم وعواطفهم ومستواهم الفكري والاجتماعي والايديولوجي باللغة التي تلائم طباعهم. يكون هذا التعبير بأشكال مختلفة لكل منها علاماته النصية.

الحوار

ينبه الراوي القارىء أو السامع إلى الانتقال إلى نوع جديد من عناصر القصة هو الخطاب المباشر. فثمة مقدمة للحوار فعلها السردي (قال، أضاف، همس. . .) إلا أن مضمونه يعبر عن الإعلان. يرافق هذه المقدمة علامات أخرى مطبعية كالنقطتين والشرطة ـ والمزدوجين أحيانا وتلك الفسحات البيضاء التي تطالعنا في الحوار السريع الذي يتبادله شخصان أو أكثر.

أما أهم العلامات فهي نصية: الجمل غير سردية تكون اسمية وأحياناً استفهامية أو تعجبية أو طلبية وإذا كانت فعلية فالغالب فيها هو المضارع والأمر أو ذلك الماضي غير السردي. فالشخصية تعبر عن أفكارها، تعرضها، تشرحها وتريد الإقناع. ويرافق هذا النوع من الخطاب ضمائر محددة هي المتكلم والمخاطب وبعض الإشارات الزمنية والمكانية الدالة على الحاضر وعلى القريب (هذا، هنا، الآن. . .) أو على المستقبل (سين وسوف. . .)

في مطلع رواية الطيب الصالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، يعود الراوي من انكلترا إلى السودان ويدور حوار بينه وبين أهل بلده:

«وقال أبي «هذا مصطفى».

وسألني ود الريّس: «هل صحيح أنهم لا يتزوجون ولكن الرجل منهم يعيش مع المرأة بالحرام»

وسألني محجوب «هل بينهم مزارعون؟»

وقلت له: «نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شيء». منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم مثلنا تماماً. »[٢٧]

نلاحظ أن حوار كل شخصية مثل نفسيتها واهتماماتها ووضعها الفكري. . . وفي بعض الحوارات يعمد الراوي إلى إنطاق الشخصيات بلغة الحياة اليومية لمزيد من الواقعية والتمييز بين لغة الشخصيات التي لها استقلاليتها.

المناجاة:

للمناجاة مقدمة توضح أن الكلام غير موجه لمخاطب بل إلى الذات. إنه حوار مع الذات «مونولوج». أفعاله: قال في نفسه، خاطب نفسه، تساءل. . .

يلي المقطع الذي أوردناه من الطيب الصالح هذه المناجاة:

«وآثرت إلاّ أقول بقية ما خطر على بالي: «مثلنا تماماً. يولدون ويموتون وفي الرحلة من المهد إلى اللحد يحلمون أحلاماً بعضها يصدق وبعضها يخيب. يخافون من المجهول، وينشدون الحب، ويبحثون عن الطمأنينة في الزواج والولد. . .» لم أقل لمحجوب هذا، وليتني قلت، فقد كان ذكياً. خفت، من غروري، ألا يفهم». (٢٨)

هذان النوعان من الخطاب المباشر يوفران الحيوية والصفة التمثيلية للسرد ويصوران النفسية. وإذا كثرت نسبتها في نص قصصي مال إلى التمثيلية المسرحية وغالباً ما يوظف هذا النوع من الخطاب المباشر في خدمة القصص ذات الأطاريح الفكرية الذهنية التي يود الكاتب عرضها والدفاع عنها (بعض قصص جبران ويوسف حبشي الأشقر ونجيب محفوظ. . .) وثمة نوع آخر من الخطاب المباشر يدعى المناجاة الداخلية، أكثر الروائيون والقصاصون المعاصرون من توظيفه في تصوير ما وراء الوعي وعوالم اللاوعي. ما يميز المناجاة الداخلية من المناجاة العادية هو طابعها الفجائي الذي لا يمهد الراوي فيه للانتقال من السرد إلى الخطاب بمقدمة ما. يختفي الراوي وتحتل الشخصية مكانه وتستعير صوته لتنقل لنا لا كلاماً منطوقاً كما في أنواع الخطاب المباشر الأخرى بل ذلك التعبير الصاعد من الأعماق ومن المشاعر الحارة المباشرة التي لم تخضع لمصفاة الوعي العاقل. تدخلنا الشخصية تيار وعيها الداخلي ولا وعيها لنشهد مباشرة ما يختلج في داخلها. براعة هذا الأسلوب تكمن في أنه يعطينا الانطباع بأننا نواجه الشخصية بما تعيشه وراء الكلام. وفي ما عدا ذلك يحتوي على العلامات النصية الواردة في المناجاة.

في «موسم الهجرة إلى الشمال» ينتحر مصطفى سعيد ويوصي الراوي بزوجته وابنيه. ويعاني الراوي من الصراع بين الأمانة للوصية والحب الصامت الذي يحس به نحو حسنة زوجة مصطفى. إلاّ أن هذه الأخيرة تجبر على الزواج بشيخ، مزواج هو ود الريس فتقتله وتقتل نفسها وتترك الراوي ممزقاً وهل أكثر ملاءمة من المناجاة الداخلية لتصوير ما يعانيه من التمزق:

«العالم فجأة انقلب رأساً على عقب. الحب لا يفعل هذا. إنه الحقد. أنا حاقد وطالب ثأر وغريمي في الداخل ولابد من مواجهته. ومع ذلك لاتزال في عقلي بقية تدرك سخرية الموقف. إنني ابتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد، إلا أنه على الأقل اختار وأنا لم اختر شيئاً. قرص الشمس ظل ساكناً فوق الأفق الغربي زمناً ثم اختفى على عجل. وجيوش الظلام المعسكرة أبداً غير بعيد وثبت في لحظة واحتلت الدنيا. . . أنا

وحدي، لا مهرب، لا ملاذ، لا ضمان. عالمي كان عريضاً في الخارج، الآن قد تقلص وارتد على أعقابه حتى صرت العالم أنا ولا عالم غيري. أين إذن الجذور الضاربة في القدم؟ أين ذكريات الموت والحياة؟ ماذا حدث للقافلة والقبيلة؟ أين راحت زغاريد عشرات الأعراس وفيضانات النيل وهبوب الريح صيفاً وشتاءً من الشمال إلى الجنوب؟ الحب؟ الحب لا يفعل هذا. إنه الحقد.. المفتاح في جيبي وغريمي في الداخل على وجهه سعادة شيطانية لا شك؟ أنا الوصي والعاشق والغريم؟

«أدرت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة...»(٢٩)

نلاحظ كيف أن هذه الجملة الأخيرة سردية تنقل حدثاً خارجياً ينمي الحادثة الأساسية، أما المقطع السابق فهو مقطع شعري فيه فوضى منظمة محسوبة تعبر بأسلوب إنشائي عن أعماق شخصية الراوي الذي أصبح مسكوناً بهاجس مصطفى سعيد الذات الأخرى له يشده إليها تماه وصراع في آن معاً.

نشير هنا إلى أن جايمس جويس ذهب بعيداً في استخدام هذه التقنية وفي الأدب الحديث والمعاصر كثيرون جداً هم الذين استخدموها في استكشاف اللاوعي وأعماق الذات: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، سلوى بكر، زكريا تامر، مؤنس الرزاز، أملي نصرالله، فؤاد كنعان وغيرهم كثيرون...

الخطاب غير المباشر

يقف هذا النوع من الخطاب بين الخطاب المباشر والسرد فهو ليس نقلاً أميناً وثائقياً لأقوال الشخصيات فالراوي ينقل كلام الشخصيات بأسلوبه هو فيلخص ويخضع الكلام للغته هو ووجهة نظره. فالمقدمة موجودة ولكن دون النقطتين والمزدوجين. والضمير الغالب هو الغائب الممثل لحضور الراوي.

«قال أبي إن مصطفى ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوج بنت محمود... رجل في حاله، لا يعلمون عنه الكثير...»

«أسئلة كثيرة رددت عليها حسب علمي. دهشوا حين قلت لهم أن الأوروبيين، إذا استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تماماً، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول ولهم أخلاق حسنة، وهم عموماً قوم طيبون»(٣٠)

نلاحظ في هذين المقطعين نقل الراوي للآراء بشيء من السرعة وأمانة للمضمون لا لأسلوب الكلام وملاءمته لحال المتكلم. هذا النوع من الكلام خطاب صيغ في أسلوب السرد.

الخطاب غير المباشر الحر

هذا النوع من الخطاب يشترك والخطاب غير المباشر العادي في أنه قد يتضمن جملاً إنشائية استفهامية وتعجبية وجملاً اسمية أو فعلية فعلها في المضارع. وهو في ذلك يقترب من المناجاة الداخلية لأنه يصور عالم ما وراء الوعي وتيار الوعي الداخلي. أنه ينقل أحاسيس الشخصيات قبل أن تنتظم في كلام منطقي متسق ومنطوق. أما الخصوصية في هذا الخطاب فهي من حيث الشكل في أنه يأتي دون مقدمة كما في الخطاب غير المباشر وأن الضمير الطاغي فيه هو ضمير الغائب لا المتكلم كما في المناجاة الداخلية. أما أبرز ما يميزه من

حيث المضمون والتقنية في التعبير الفني فهو التواطؤ الحاصل بين صوت الشخصية وصوت الراوي، فنحن نتساءل من يتكلم: هل هو الراوي يغوص في أعماق الشخصية يحللها ويقرأها كالكتاب المفتوح أم أنها الشخصية نفسها تفتح ذاتها العميقة تعبر عن أحاسيسها الحارة قبل أن تخضع لتنسيق المنطق والكلام المنطوق؟ وغالباً ما يستخدم هذا التواطؤ في العبث بالشخصية وفضح ما تخبئه في سرها. . . ولقد برع القصاصون المحدثون والمعاصرون في استكشاف اللاوعي وتصوير الجنون والحالات الكابوسية والأحلام في مناخ غرائبي.

لقد ذهب فؤاد كنعان بعيداً في استغلال المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحرّ لأنه لم يشأ أن تكون القصة قصة الأحداث الخارجية الموضوعية بل ذاك الرصد لأثر الأحداث في الذات عبر التذكر والاسترجاع والتخيل والتأمل يقول في «أولاً. . وآخراً وبين بين»:

«سنوات وسنوات وهو يجلس إلى المكتب ذاته، في الزاوية نفسها، مع الأوراق ذاتها، مع الأقلام ذاتها، مع الدفاتر ذاتها. . .

سنوات وسنوات، ويعيش الحياة ذاتها، والأعمال ذاتها، والحركات ذاتها، والأقوال ذاتها، والدروب ذاتها أو. . ذاتاً. .

سنوات وسنوات، والسرير ذاته، في المكان ذاته، تحت المصباح ذاته، على الوسادة ذاتها، أمام المرآة ذاتها، مع المرآة ذاتها: تستحم، يستحم. تلبس المنامة، يلبس المنامة. يشرب كأساً، تشرب كأساً. يرقد جنبها، ترقد جنبه. يـ. . تـ. . . يـ. . . تـ. . . يـ. . . . تـ. . . ثم يدق نفير النوم فيستسلمان لسلطان موت صغير.

ثم يدخلان في نوم آخر، وموت صغير آخر. . .»(٣١)

هل من أسلوب آخر يستطيع أن يفتح للقارئ نافذة على ما تعانيه الشخصية في عمق أعماقها من ضجر وجودي ومن آلية في ممارسة فعل الوجود. ينتهي به الأمر إلى إلغاء الوجود في هذا الحوار العبثي بين يـ. . . تـ. . . يـ. . . تـ. . . ؟

إن الروائيين والقصاصين الذين أشرنا إلى استخدامهم أسلوب المناجاة الداخلية هم أنفسهم أتقنوا أيضاً استخدام الخطاب غير المباشر الحرّ. وقصة توفيق يوسف عوّاد «أحد الشعانين» (٣٢) أبرز مثال على استخدام الخطاب غير المباشر الحرّ في تصوير الصراع النفسي الذي تعيشه الخورية التي عبثاً حاولت تخطي مشكلة العقم الذي تعاني منه فوصلت إلى الجنون. ووظف عوّاد الخطاب غير المباشر الحرّ لمتابعة ما يجري على ساحة اللاوعي في الشخصية بينما تولى السرد والوصف نقل الاحتفال بعيد الشعانين في الخارج. فبينما يغطي السرد ١٧,١٪ من مساحة النص يبلغ الخطاب غير المباشر الحر نسبة ٣١٪ وهي نسبة لافتة جداً تدفع القصة باتجاه عالم الأعماق بعيداً عن الحدث الخارجي.

تدخل الكاتب

قد يقطع الراوي حبل السرد ويعلق الحادثة النامية في زمن الرواية ليتدخل هو معلقاً وشارحاً وساخراً فالكلام الذي يعبّر به ينتمي إلى زمن الكتابة وله علاماته النصية ويشعر القارئ بأن المقطع الذي يسيطر عليه

التدخل يشكل جسماً غريباً خاصاً: زمن الفعل هو المضارع أو سائر أزمنة الخطاب المباشر أما الضمير فهو ضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو صيغة ذات صفة عامة، شاملة مثل المرء، الناس . . . أما المضمون فهو تعبير عن رأي أو تعليق كثيراً ما يشي بتأملات الكاتب وموقفه الشخصي من الوجود . . .

في «الأجنحة المتكسرة» يوقف جبران السرد ويثبت آراء خاصة على شكل تأملات وحكم:

«الكل فتى سلمى تظهر على حين غفلة في ربيع حياته وتجعل لانفراده معنى شعرياً وتبدّل وحشة أيامه بالأنس وسكينة لياليه بالأنغام». [٣٣]

«إن الجمال سرّ تفهمه أرواحنا وتفرح به وتنمو بتأثيراته أما أفكارنا فتقف أمامه محتارة محاولة تحديده وتجسيده بالألفاظ ولكنها لا تستطيع . . . » [٣٤]

«إن المرأة التي منحتها الآلهة جمال النفس مشفوعاً بجمال الجسد هي حقيقة ظاهرة غامضة نفهمها بالمحبة ونلمسها بالطهر، وعندما نحاول وصفها بالكلام تختفي عن بصائرنا وراء ضباب الحيرة والالتباس . . . » [٣٥]

«إن أموال الآباء تكون في أكثر المواطن مجلبة لشقاء البنين». [٣٦]

إن هذه التدخلات معروفة خصها الدارسون بكثير من الأبحاث وقد تكون عبثاً على القصة تثقلها وتخل بالعقد الذي يتم بين الراوي والقارئ، فيختلط زمن التوهم بزمن الحقيقة. ولكنه استخدم استخداماً فنيا ووضع في خدمة السخرية عند كتاب مثل ديدرو ومارون عبود وغيرهما . . .

خلاصة واستنتاجات

يقول م. فايول إن هذا المنحى في دراسة الخطاب القصصي من خلال العلامات النصية هام جداً ولكنه مازال في بداياته [٣٧] على الرغم من الدراسات العديدة التي أشرنا إليها من مثل تلك التي قدمها فاينريش وجرارجونيت [٣٨] وغيرهما. فماذا ترانا نقول فيما يخص اللغة العربية؟ الواقع أن المستشرق الكبير اندريه ميكال حاول استخدام نظريات فاينريش في دراسة «عجيب وغريب» إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. ولكنه خلص إلى استحالة تطبيق هذه النظريات لأن نظام زمن الفعل في اللغة العربية مقتصر على التضاد بين الماضي والمضارع والماضي لا ينقسم إلى أزمنة مختلفة توفر تقنية الإبراز وتوزيع الضوء بين الواجهة والخلفية. وذهب إلى أن النص القصصي عملية إبراز مستمر لأن الماضي هو الذي يطغى وكل الأحداث تحتل الواجهة. [٣٩] ما أغفله أ. ميكال هو أن نوع النص الذي تناوله يحتم مثل هذا الميل إلى الأحداث البارزة المتسارعة والتي تحتل الواجهة. لأن الأدب الشعبي وأدب الأطفال والقصص البوليسية وسائر قصص المغامرات تتوجه إلى جمهور معين من الأطفال والشعب المتوسط الثقافة. وهذا الجمهور يهتم بالحدث: ماذا حدث؟ وبعد ذلك ماذا حدث؟ بالطبع سيكون عنصر السرد هو الأغلب وإذا مارسنا عملية الإحصاء يتبين لنا بشكل واضح أن هذا العنصر هو الطاغي. وقد عمدنا إلى دراسة عدد كبير من النصوص المختلفة جدا واستنتجنا أن نظرية فاينريش قابلة للتطبيق على اللغة العربية شرط أن نرصد أساليبها الخاصة في إدارة عملية القص. فكما بينا تستطيع «كان» مع المضارع أو الصفة أن تؤمن الوصف والخلفية التي تبرز أحداث الواجهة كما بينا أن المضارع حاضر في التسيج القصصي وهو مؤشر هام يدلنا على الانتقال بين أنواع الخطاب وفقاً لأغراض فنية. ونشير هنا إلى مصطلح أكد عليه غريماس وبين إنتاجيته هو مصطلح Isotopie الذي يرصد في الخطاب طابع المشاكلة والوحدة والتجانس فما أن يتكسر هذا الطابع حتى يبدأ شكل آخر من الخطاب له أيضاً تجانسه ووحدته وهذا ما بيناه في دراسة السرد والوصف والحوار والمناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر

الحزّ والتدخل. . . إن مجموع العلامات النصية في البنية الدالة هو الذي يشكل تجانس الخطاب.

لقد مارسنا هذا التوجه في دراسة القصة وكان التطبيق على «دمشق الحرائق» لزكريا تامر [٤٠]. وعلى القصة القصيرة اللبنانية من بداياتها مع سليم البستاني حتى المرحلة الراهنة. [٤١]

أما المنهج المتبع في الدراسة التطبيقية فنوجزه بالمراحل الثلاث الآتية:

١ـ رصد كل عنصر من عناصر النسيج القصصي انطلاقاً من العلامات النصية في البنية الظاهرة للنص وضبط حركة كل علامة من هذه العلامات في مختلف نصوص المدونة المدروسة. وفي الصفحات السابقة أمثلة عديدة على هذه الممارسة.

٢ـ قياس المساحة التي يحتلها كل عنصر من عناصر النسيج القصصي عبر دراسة إحصائية دقيقة في جداول تسهل عملية الوصف وتسمح بالمقارنة والتصنيف والاستنتاج. سنورد بعض الجداول التي أسفرت عنها أبحاثنا حتى الآن مشيرين إلى أن عدداً لابأس به من الباحثين ومن طلاب الدراسات العليا سلك هذا الدرب وبدأت المقاربات الوصفية للنصوص الأدبية تتوسع كبقعة من الزيت.

٣ـ في المرحلة الثالثة تبدأ عملية قراءة النتائج وتفسيرها والبحث في وظيفة العناصر المدروسة وفي العلاقات التي تنشأ بينها. وهكذا تكون الأحكام التي نطلقها على أسلوب كاتب وعلى تطور نوع أدبي أحكاما مبنية قابلة للإثبات والمقارنة مع نتائج أخرى.

الجدول الأول: عناصر النسيج القصصي في قصص سليم البستاني في «الجنان». [٤٢]

اعتمدنا الاختصار على الشكل الآتي:

س = سرد ـ و = وصف ـ ح = حوار ـ م = مناجاة ـ م د = مناجاة داخلية ـ غ غ م = خطاب غير مباشر ـ غ غ م ح = خطاب غير مباشر حرّ ـ ت ك = تدخل الكاتب. اكتفينا برقم واحد بعد الفاصلة في حساب النسبة المئوية ـ في العمود الذي يلي اسم القصة حددنا عدد الأسطر الإجمالي في القصة.

العنوان	عدد الأسطر	س٪	و	ح	م	م د	غ غ م	غ غ م ح	ت ك
رمية من غير رام	٨٥	٢٥,٠	٢١,٠	٤٠,٠	٣,٥		٣,٥		٥,٩
زقاف	١٣١	٣٥,٨	٢٥,٢	٢٢,٩	٢,٣		٣,٨		٩,٩
فريد خالم وأمينة	١٢٧	٣٣,١	١٧,٣	٨,٧	٥,٥				٣٥,٤
النسبة العامة	١٤٤	٣١,٣	٢١,٢	٢٣,٨	٣,٨		٢,٤		١٧,١

يستوقفنا في قراءة هذا الجدول أمرين :

يغطي تدخل الكاتب في «غانم وأمينة» نسبة لافتة جداً تطغى على سائر عناصر النسيج القصصي وتفوق تلك التي نجدها في القصتين السابقتين. وفي إنعام النظر نلاحظ أن التدخلات العديدة التي قطعت السرد هدفت إلى طرح مشكلة الزواج وتربية الأولاد وتبادل المصالح مما ينحو بهذه القصة نحو إبداء الرأي وكأنها مقالة اجتماعية. وهذا الميل إلى الوعظ والإرشاد رافق بدايات القصة وطبعها بطابعه.

أما الأمر الثاني فهو غياب المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحرّ غياباً تاماً. ويفسر هذا الغياب حرص الكاتب على تصوير سلوك الشخصيات الظاهر والواعي وتحاشي الغوص في أعماق النفسية مراعاة للقارىء البسيط وصاحب الذوق البدائي الميال إلى الوضوح.

ونورد جدولاً ثانياً من مرحلة تمثل نقلة نوعية في مسار القصة هي مرحلة المهجريين جبران وميخائيل نعيمة. نضيف إلى الجدول الأول عموداً بعنوان «تيار الوعي» = ت و وأحصينا فيه نوعاً من السرد المركز على حرارة الشعور الداخلي من تذكر وتخيل. والسرد ليس هنا سرداً لأحداث خارجية بل يقارب نوعي الخطاب اللذين وصفناهما: المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحر.

«الأرواح المتمردة»(٤٣)	عدد الأسطر	س	د	ح	م	م د	غ غ م	غ غ م ح	ت و	ت ك
وردة الهاني	٣٤١	٩،٢	١٠،١	٦٤،٠	١٢،١					٤،٣
صراخ القبور	٢٣٣	٢١،٤	١٦،٣	٣٤،٣	٤،٧					٢٣،٠
مضجع العريس	٢٢٥	٢٨،٤	١٨،٦	٥٥،٥٧	[illegible]					١،٣
خليل الكافر	١٠٣٧	١٧،٣	١٣،٨	٦٠،٤	٢،٠					٦،٢
معدل عام	٤٦٠	١٨،١	١٤،٧	٥٣،٦	٤،٧					٨،٧

اللافت في هذا الجدول ارتفاع نسبة الحوار الذي يبلغ معدله العام ٦، ٥٣٪ ويصل في «وردة الهاني» إلى ٦٤٪ لا أحد يجهل الانتقادات التي كان جبران عرضة لها في قصصه بسبب تقلص عنصر الحدث وتضخم عنصر الخطاب ويتجلى هنا في الحوار. ولكن هذه الانتقادات متهافتة غير مبنية كلياً. فجبران لم يشأ أن يكتب القصة ـ الحدث بل القصة ـ الأطروحة الفكرية. ولقد حمل شخصياته صدى أفكاره فعبروا ودافعوا عنها. لا نريد تبرئة ساحته من إلحاق الشخصيات بشخصه دون كبير احترام لذاتيتها وإنما نودّ التركيز على نوع القصة التي أراد جبران كتابتها. وواضح أنه بدأ بالقصة القصيرة وسرعان ما تحول عنها إلى المثل للأسباب التي ذكرناها. ولقد وظف جبران التدخلات ومعدل نسبتها ٧، ٨٪ لبث آرائه والدفاع عن مذاهبه وفي «صراخ القبور» تبلغ نسبة التدخل ٢٣٪ إذ أن الكاتب يثور على عدل الناس وما فيه من جور أعمى.

ونمرّ بسرعة على جدول بأول مجموعة لمخائيل نعيمة وهي «كان ما كان»[٤٤] ونعيمة أول من انتقد جبران لطغيان القول عنده على الحدث. وفي الواقع نلاحظ أن المعدل العام للسرد عنده يبلغ ٣٦,٩٪ أي ضعف نسبته عند جبران - فنعيمة كتب القصة - الحدث التي شاءها تجليا لرؤيته ويقترب من نسبة السرد العالية المعدل العام للوصف ٢٤,٩ . لقد تأثر نعيمة بالقصة الروسية الواقعية وشاء أن يكون للعرب أدب يصور الواقع لأنه ما من تخط لواقع دون تشخيصه ومعرفته كمقدمة لفضحه والعمل على تغييره.

واللافت في كان ما كان» بداية استخدام الخطاب غير المباشر الحرّ في «سنتها الجديدة» وتبلغ نسبته ٢٧٪ فتسلك القصة دروب الأعماق النفسية المظلمة لتصور صراع الأب الذي قتل ابنته لأنه كان ينتظر الصبي بعد سبع بنات. وتبلغ نسبة هذا النوع من الخطاب ٩٪ في «العاقر» وهي أيضاً تصور مأساة المرأة التي يعتبرها الشرق مسئولة عن العقم، بينما المسئول في القصة هو الرجل نفسه. وحتى نعيمة لا يمسك نفسه عن التدخل في السرد للإفصاح عن آرائه الخاصة وإن لجم هذا الميل فالمعدل العام هو ٣,٧٪ إلا أنه يبلغ نسبة ١٧,٢٪ في «ساعة الكوكو» حيث يوظف الحوار والتدخل في خدمة الدعوة إلى المصالحة مع الذات عبر العودة إلى الأرض والقرية والوطن بعد اغتراب عن الذات والهوية في صخب نيويورك.

ونورد جدولين من مرحلة الحداثة في القصة اللبنانية حيث بدأت نقطة متقدمة من النضوج الفني. نورد في الجدول نتائج إحصاء حول «الصبي الأعرج»[٤٥] لتوفيق يوسف عوّاد وفي الثاني «عشر قصص من صميم الحياة»[٤٦] لخليل تقي الدين.

العنوان	أسطر	س	د	ح	م	م م	ح غ م	خ غ م ح	ت و	ت ك
الصبي الأعرج	٣٩٩	٤٠,٨	٣٩,١	٩,٥			٢,٠	٤,٧		٣,٢
المقبرة المدنسة	٤٣٩	٣٣,٢	٢٥,٦	٢٢,٨	١,٣		١,٣	١٢,١		٣,٧
الجرفون الشتوي	٢٩٣	٥١,٢	١٧,١	٢٦,٧	٠,٤	٠,٤	٠,٧	٠,٧		٣,١
الشاعر	٣٨٦	٤٠,٢	٢٢,٧	١٤,٨			١,٣	٨,٦		٢,٦
المأوية	٣٢٣	٢١,١	١١,٥	٣٤,٤	٤,٤		١,٣	٢٥,٧		١,٩
جني وحكايته	٢٧٨	٤٦,١	١٠,١	٢٧,٠	١,١		٢,٩			١٣,٠
الرسائل المحروقة	٢٤٦	٢٨,١	٢٤,٠	٣,٧	٠,٩		٠,٩	٢٧,٧	١٢,٦	٢,٥
أحد الشعانين	٣٢٣	١٧,١	٢٤,٢	٤,١	٢,٢	٥,٦		٣١,٠	٩,٦	٦,٥
حنون	٢٨٢	٣٥,٥	٢١,٣	٨,٢		٦,٨	١,٨	١٢,٨	٣,٩	١٣,٢
الأرملة	٢٨٥	٤٠,٧	١٤,٤	٩,٥	٢,١		١,٨	٣٠,٩		٠,٧
شهوة الدم	٨٤	٥٦,٠	١٦,٦	-				٢,٤		٠,٨
عمر أفندي	١٢٩	٣٥,٧	٩,٢	٥٢,٠				٢,٤		٠,٨
سقاء القهوة	٨٥	٢٩,٤	١٣,٠	٥٧,٧						
المكّال الصغير	٨٣	١٠,٢	٢٠,٦	-	٢,٨	١,٤				١٥,١
المعدل العام	٢٥٨	٣٨,٢	٢٠,٠	١٩,٢	١,١	١,٠	١,٠	١١,٤	١,٩	٦,٥

العنوان	أسطر	س	و	ح	م	م د	خ غ م	خ غ م ح	ت و	ت ك
تلك الأرض	٢٨٠	٣٤,٦	٤٥,٤	٢,٥						
في مهب الغرام	٤١٣	٣٦,٦	٣٨,٧	١١,١			٢,٢	٥,٢	٣,٦	٢,٤
ذكرى الفرى الأولى	١٤٦	٢٥,٣	٥٨,٢	١٠,٣						٩,٢
فارس الشامي	٢٣٧	٣٤,٦	٣٧,١	١٣,٥				٣,٨	٤,٦	٢,١
سارة العانس	٣٥٨	٣٩,٩	٤١,٣	٩,٨				٧,٨		٠,٦
جحيم امرأة	٢٥٨	٢٦,٧	١٨,٦	٣٣,٣				٤,٢	١٠,٥	٦,٦
طريق الوجيه	٢٠٥	٢٩,٣	٢٥,٤	٢			٢,٤	٨,٣	٢١	-
بعد العرس	٤٧٣	٣٩,٥	٣٦,٤	٦,٨			٦,٣	١,٧	٢,٣	٧
صاحبي الذي مات	٢٦٥	٣٣,٢	٣٢,١	١٠,٦		٢,٦	٢,٣	١,٥	٥,٧	١٢,١
السجين	٣٧٧	٣١,٣	١٨,٣	١٧,٢	١,٦	٠,٥		٨	٢٣,١	
المعدل العام	٣٠١	٣٣,١	٣٥,١	١١,٧	٠,٢	٠,٣	١,٣	٤,٤	٨	٤,٨

في «الصبي الأعرج» ينتظم النسيج القصصي في نوع من البناء الكلاسيكي للقصة يحتل فيه السرد المكانة الأولى ويلي الوصف فالحوار. وهذا مما يضمن الحركة (السرد) والواقعية من خلال الوصف واللون المحلي. ولكن اللافت بروز عناصر جديدة هامة كالمناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحر وتيار الوعي. وكلها تشترك في سبر عوالم النفس المظلمة وفضح الأقنعة التي يختبيء وراءها المرء حتى يأتي الحدث الكاشف الفاضح ـــ لافت جداً أن يبلغ الخطاب غير المباشر الحر ٢٥,٧٪ في «الطاوية»، ٢٧,٧ في «الرسائل المحروقة»، ٣١,٠ في «أحد الشعانين» ٣٠,٩ في «الأرملة». إذا أضفنا إلى هذه النسب تلك التي أشرنا إليها وجدنا أن تقنية الكاتب في هذه المجموعة من القصص قائمة على الغوص في نفس الشخصيات بتواطؤ معها لفضحها من الداخل وإضاءة سرها المغلّف. ولنا في هذا التوجه مؤشر واضح على خط من خطوط ما يسمى بالحداثة المفتونة بكشف ما هو مركب ومعقد ومغلق وغامض.

أما في «عشر قصص» فاللافت بروز عنصر الوصف وهو موظف في خدمة في خدمة التصوير الواقعي وتوفير اللون المحلي من جهة وفي خدمة المناخ الشعري التصويري في ميل واضح إلى رومانسية مطعمة ببعض الرمز.

واللافت أيضاً جنوح بعض القصص إلى عوالم الداخل مثل السجين (٢٣,١ تيار وعي و٨٪ خطاب غير مباشر حرّ) و«في مهب الغرام» و«جحيم امرأة» و«طريق الوجيه» و«صاحبي الذي مات» . . .

أما في القصة المعاصرة فستتابع العناصر الكلاسيكية (السرد، الوصف، الحوار، . .) تراجعها في مقابل تصاعد عناصر أخرى مثل الخطاب غير المباشر الحرّ والمناجاة الداخلية وتيار الوعي في ميل واضح إلى انحياز

القصة نحو الداخل ورصد فعل الأحداث الخارجية في الذاكرة والتخيل والتوهم بعيداً من الخط الحدثي الخارجي. فمنذ الشاعر الرمزي «مالا رميه» صار هم الفنان لا تصوير الحدث بل آثاره وفعله في الذات . . . وفي بعض الأعمال المعاصرة إغراق في الغموض حتى الإغلاق التام لفرط ما عمل القصاص على تشظية الحدث كما أشرنا إلى ذلك في دراسة الحبكة وشبه العالم القصصي.

في بعض قصص «دمشق الحرائق» [٤٧] لزكريا تامر تكثر المقاطع ذات الجو الغرائبي النابعة من أعماق ما وراء الوعي. ففي «البدوي» يبلغ الخطاب غير المباشر الحر نسبة ٩ , ١٧٪ والمناجاة الداخلية ٣ , ٥٪ـ ويحتل الخطاب غير المباشر الحر نسبة ٩ , ٢٠٪ من «امرأة وحيدة» و ٤ , ١٣٪ من «حقل البنفسج» و٧ , ٨٪ من «وجه القمر» بينما تحتل المناجاة الداخلية ١٠٪ من «رحيل إلى البحر» و٢ , ٤ من «الليل» . . .

وترتفع هذه النسبة إلى أكثر من ذلك في مجموعات فؤاد كنعان الأخيرة: «أولا . . . وآخراً وبين بين» و«كأن لم يكن» [٤٨] وبعض مجموعات يوسف حبشي الأشقر: «المظلة والملك وهاجس الموت» [٤٩] وأملي نصر الله «الطاحونة الضائعة» [٥٠].

وتأكيداً لهذا المنحى الوصفي المتبع يمكننا إعطاء الدليل على صفة الحداثة التي طبعت توجه كاتب مثل فؤاد كنعان في مجموعته «أولا . . . وآخراً وبين بين» فنقارن المعدل الوسطي لكل عنصر من عناصر النسيج القصصي عنده مع معدل قصاصين من مرحلة سابقة أشرنا إليهم. وهذا هو الجدول:

	س	و	ح	م	م م	غ غ م	غ غ م ح	ت و	ت ك
سليم البستاني	٣١,٣	٢١,٢	٢٢,٨	٢,٨		٢,٤			١٧,١
جبران	١٨,٩	٢٢,٧	٤٧,٨	٢,٨			٠,٨	٠,٩	٧,٣
نعيمة	٣٩,٩	٢٤,٩	١٥,٨	٣,٢		٤,٨	٧,٥	٠,٩	٧,٣
فؤاد	٣٨,٣	١٩,٩	١٩,٣	١,١	١,٠	١,٠	١١,٤	١,٩	٩,٥
تقي الدين	٢٣,١	٣٥,١	١١,٧	٠,٢	٠,٣	١,٣	٤,٤	٨	٤,٨
عبود	٢٨,١	٢١,٦	٣٥,٦	٠,٤	٠,٤	٠,٥	١,٦	٠,٥	١١
كنعان	٢٥,٧	٩,٣	٢٧,٢	٩,٠	١٦,٦	٢,٧	١٧,٥	-	٠,٤

في السرد تراجعت النسبة إلى المرتبة قبل الأخيرة حالاً بعد جبران وفي الوصف بلغت المرتبة الأخيرة. أما في الحوار فيأتي في المرتبة الثالثة بعد جبران ونعيمة ولكن بعض حواراته متخيلة تقارب الخطاب غير المباشر الحر وتوظيفاته. لقد تراجع تدخل الكاتب عنده ليحتل المرتبة الأخيرة. ويأتي حالاً بعد نعيمة في استخدام الخطاب غير المباشر.

أما التراجع في النسب المشار إليه آنفا فتم لصالح الخطاب غير المباشر الحر (٥ , ١٧) وهي أعلى نسبة في الدخول ولصالح المناجاة الداخلية (٦ , ١٦) وهي أيضاً أعلى نسبة في هذا النوع من الخطاب.

لقد مال الكتاب المعاصرون إلى هذه الأساليب لأنها تركز على تصوير الحدث الداخلي عبر الاسترجاع والتخيل والحلم والهذيان وتتجاوز سطح الوعي بحثاً عن الوجه الفاجع للوجود الكامن في الأعماق إيقاناً منهم أن الوجدان التعيس هو الأقدر على مواجهة الحقيقة وفضحها والاحتراق بنورها ونارها بينما يبقى الوجدان السعيد لاهٍ عن هذه الأبعاد.

خاتمة: آفاق المقاربة الرموزية

نأمل أن تفتح هذه المقاربة الرموزية للقصة آفاقاً جديدة في فهم الأسس العميقة التي يستند إليها هذا العلم الجديد الذي حرّر الرمز من غلو في اتجاهين: أول يعتبره مجرد انعكاس للموجودات وثانٍ يعتبره كياناً وهمياً خيالياً. فللرمز كيانه الذاتي الصلب بواسطته يبني الإنسان صورته للموجودات وينظمها ويفسرها. فمن هذا المنطلق سيظل الإنتاج الرمزي خير وثيقة لتقصي هوية شعب ومعنى وجوده. وما القصة سوى تقصي مصائر البشر عبر المنعطفات الحاسمة في وجودهم، كل ما لا يروى يبتلعه العدم ويمحى ويصبح في عداد «كأن لم يكن» ـ فالقصة ذاكرة البشرية الحية. للمقاربة الرموزية إمكانات كبيرة في تحري صورة الذات الشخصية والجماعية عبر الحكاية والرواية والأمثال والأدب الشعبي والعادات والتقاليد وسائر أشكال التراث.

وللرموزية أيضاً دور هام جداً في تجديد طرائق التعليم والتربية. يكفي أن ننظر إلى الثورة التي أحدثتها الرموزية والألسنية في مقاربة كل أنواع الخطاب مما انعكس تجديداً للمناهج والبرامج والكتب المدرسية ولطرائق التعامل مع المتعلم واكتناه استراتيجيات التلقي عنده في إدارة المدارك العقلية عبر الاسترجاع والتصور السمعي والبصري الذي يخترق المتعلم بوساطته شرح المعلم.

وللرموزية أيضاً مجالات واسعة في ميادين التواصل والفنون على اختلافها كما في تفسير معنى هندسة الأمكنة من مدن وحدائق وبيوت... عبر هذه المجالات المختلفة ندرك مدى رموزية الواقع وواقعية الرمز الذاتي والموضوعي.

الحواشي والمراجع

(١) فرديناد دو سوسير،
«محاضرات في الألسنية العامة» ـ ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر ـ دار نعمان للثقافة ـ جونيه ـ ١٩٨٤ ص ٢٧.
نشير إلى أن لنا اعتراضات كثيرة على هذه الترجمة وبخاصة على المصطلح المقترح لسميولوجيا وهو «الأعراضية» وواضح هذا الجنوح نحو المعنى الحسي الموجود في دراسة الأعراض عند الأطباء والابتعاد عن الرمز الذي هو في جوهر هذا العلم.

(٢) جورج مونان، Georges Mounin
«Introduction a la Sémiologie» - Ed. de Minuit - Paris - 1970 p. 11 «مدخل إلى الرموزية» ـ ص ١١.

(٣) المصدر نفسه ص ١١.

(٤) المصدر نفسه ص ١٥٥.

(٥) جورج مونان،
"La littérature et ses technocrates", Casterman, Paris 1978 p 177.
«الأدب وتكنوقراطياته» ص ١٧٧

(٦) جان موليتو، Jean Molino
"Sur la situation du symbolique", L'Art, N. Spécial, G.Duby, 1972, p. 20 «حول وضعية الرمزي» ص ٢٠ .
(٧) جان موليتو،
"pour une Sémiologie comme théorie des formes symboliques" Materiali filosofici, 15, 1985. p.5 «من أجل رموزية تؤسس النظرية العامة للأشكال الرمزية» ص ٥ .
(٨) المصدر نفسه ص ٢ .
(٩) المصدر نفسه ص ١٠ .
(١٠) المصدر نفسه ص ١٦ .
(١١) أرسطو، Aristote
"Poétique", Trad. J. Hardy, "Les belles lettres", Paris, 1932 p. 55
(١٢) المصدر نفسه ص ٦٨ .
(١٣) المصدر نفسه ص ٤١ ـ ٤٢ .
(١٤) لقد نبه كتاب مثل فرجينا ولف وجايمس جويس ومارسيل بروست إلى أن ساحة الوعي لا تتمتع بهذه الوحدة التي نتوهمها . عليها يتقاطع الحاضر والماضي والمستقبل . والذات الإنسانية في تبعثر وتوزع بين هذه المؤثرات ويحاول الإنسان أن يلمها ويوجهها، وقد كانت هذه الاستنتاجات في أساس الاهتمام بتيار الوعي .
(١٥) فلاديمير بروب، V.PROPP.
Morphologie des conte, col. Points - Seuil - Paris - 1965.
(١٦) الياس الخوري،
«المبتدأ والخبر» ـ الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ١٩٨٤ .
(١٧) بول ريكور، Paul Ricœur
"Temps et récit" III - Le Seuil - Paris - 1985p. 388 «الزمان والقصة» ص ٣٨٨ .
(١٨) هـ. فاينريش، H. Weinrich
"Le temps", trad. de l'allemand. col. Poétique - Le seuil - Paris «الزمن» ص ٢٥ .
(١٩) توفيق يوسف عواد،
«الصبي الأعرج» ـ المؤلفات الكاملة ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ١٩٨٧ ص ١ .
(٢٠) المصدر نفسه ص ١ .
(٢١) المصدر نفسه ص ٥ .
(٢٢) هـ. . فاينريش،
«الزمن» ص ١١٤ ـ ١١٥ .
(٢٣) توفيق يوسف عواد،
«الصبي الأعرج» ـ المؤلفات الكاملة، ص ٩ .
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٣ .
(٢٥) جبران خليل جبران،
«العواصف» ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٤٩، ص ٤٨٣ .
(٢٦) توفيق يوسف عواد،
«الصبي الأعرج» المؤلفات الكاملة، ص ٩ .
(٢٧) الطيب الصالح،
موسم الهجرة إلى الشمال ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢ ص ٦ ـ ٧ .
(٢٨) المصدر نفسه ص ٧ .
(٢٩) المصدر نفسه ص ١٣٥ ـ ١٣٦ .
(٣٠) المصدر نفسه ص ٦ ـ ٧ .
(٣١) فؤاد كنعان،
«أولا . . . وآخراً وبين بين» ـ دار لحد خاطر ـ بيروت ـ ط . ثانية ١٩٨٧ ـ ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .
(٣٢) توفيق يوسف عواد،
«الصبي الأعرج» ـ المؤلفات الكاملة ـ ص ٤٣ .
(٣٣) جبران خليل جبران،
«الأجنحة المتكسرة» ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ص ١٦٩ .
(٣٤) المصدر نفسه ص ١٨١ .
(٣٥) المصدر نفسه ص ١٨٣ .

(٣٦) المصدر نفسه ص ١٩٧ .

(٣٧) م. فايول M.FAYO ؛

"Le récit et sa construction" - Delachaux et Niestlé Neuchatel - 1985 p. 138 «القصة وبناؤها» ص ١٣٨ .

(٣٨) جيرار جونيت ، Gérard Genette

"Figures II" - Tel Quel - Le Seuil-Paris-1969

"Figures III" - col. Poétique- Le Seuil- Paris 1972

(٣٩) اندريه ميكال ، André MIQUEL

"Un conte des Mille et une nuits. Ajib et-Flammarion, Paris, 1977-p. 300 Gharib"

«عجيب وغريب» ص ٣٠٠ .

(٤٠) انطوان طعمة Antoine TOHMÉ

"La nouvelle et le symbolique"

(Approche semiologique d'un recueil de nouvelles arabes: Dimachq al-hariq de Z. Tamir), Thèse de 3ème cycle - Aix Marseille I. 1981

«القصة والرمزي» مقاربة رمزية لمجموعة قصص عربية: «دمشق الحرائق» لزكريا تامر ـ أطروحة دكتوراه حلقة ثالثة - أكس ـ مرسيليا ـ ١ ـ فرنسا ـ ١٩٨١ .

(٤١) انطوان طعمة Antoine TOHMÉ

"Les fondements d'une Sémiologie de la nouvelle libanaise" (pour une autre analyse et une autre diadactique du discours narratif) Thèse de Doctorat d'Etat en Sémiologie - 2 tomes - Aix - Marseille I - 1989

«أسس رمزية القصة اللبنانية» (من أجل تحليل آخر وطرائق تعليم أخرى للخطاب القصصي) ـ أطروحة دكتوراه دولة في الرموزية ـ اكس ـ مرسيليا ـ ١ ـ فرنسا) ١٩٨٩ .

(٤٢) سليم البستاني ،

«رمية من غير رام» ـ الجنان ـ السنة الأولى ١٨٧٩ ص ١٩ .

«زواف قريبة» ـ الجنان ـ السنة الثانية ١٨٧١ ص ٦٦٥ .

«خالم وأسماء» ـ الجنان ـ السنة الرابعة ١٨٧٣ ص ٨٥٩ .

(٤٣) جبران خليل جبران ،

«الأرواح المتمردة» ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ص ٨٥ .

(٤٤) ميخائيل نعيمة ،

«كان ما كان . . .» ـ المؤلفات الكاملة ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٣ الجزء الثالث .

(٤٥) توفيق يوسف عواد ،

«الصبي الأعرج» ـ دار المكشوف ـ بيروت ـ ١٩٣٦ .

(٤٦) خليل تقي الدين ،

«عشر قصص من صميم الحياة» ـ دار المكشوف ـ بيروت ـ ١٩٣٦ .

(٤٧) زكريا تامر ،

«دمشق الحرائق» ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٧٣ .

(٤٨) فؤاد كنعان ،

«كأن لم يكن» ـ دار الجديد ـ بيروت ١٩٩٢ .

(٤٩) يوسف حبشي الأشقر ،

«الظلة والملك وهاجس الموت» ـ دار النهار للنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٠ .

(٥٠) أملي نصر الله ،

«الطاحونة الضائعة» ـ مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ ١٩٨٥ .

السيمياء والتجريب المسرحي*

د. رنيف كرم

١ ـ السيمياء ونص العرض المسرحي الحديث

في ختام تحليله لسيمياء العرض المسرحي استناداً إلى مثل «سكران» بيرس، مؤسس السيمياء المعاصرة، الذي يعرضه جيش الخلاص في الساحة العامة لينبه الناس إلى فائدة الاعتدال، أوجز «اميرتو ايكو» مقومات المسرح المميزة على النحو التالي:

«جسد بشري له خواص تعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان مادي، ليقوم مقام شيء ما غيره تجاه رد فعل جمهور، وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما جرى اختياره كعلامة. ومنذ هذه اللحظة يكون الستار قد ارتفع، ويمكن لأي شيء أن يحدث»[١].

ويضيف: «ولكن العرض المسرحي، كان قد بدأ قبل ذلك، يوم كان ابن رشد ينظر خلسة إلى ذلك الصبي وهو يقول: أنا هو المؤذن» وقد جاء هذا التعقيب ليشير إلى تعامي ابن رشد عن تفسير ظاهرة المسرح وموافقته لرأي عدله في عرض شاهده أحدهم في الصين على أن شخصاً واحداً يستطيع أن يروي أي شيء وإن كان معقداً، مغفلا بذلك كل ما يتعلق بمكونات المسرح الإيمائية الأساسية الكامنة في نظرته إلى الصبي وهو يعلن أنه المؤذن، والتي تميزه عن السرد وغيره من أشكال التعبير الأدبية عامة. ويعلل «ايكو» تعامي ابن رشد بجهله بالتجربة الفعلية للمسرح رغم امتلاكه العدة النظرية القادرة على تفسيره.

---

* الخطوط العريضة لهذا المقال شكلت أساس مداخلة كاتبه في «الندوة الرئيسية» للدورة السادسة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في ١/٩/١٩٩٤ م.

التساؤل حول أسبقية التجربة نسبةً إلى النظرية، يبدو في غير موضعه اليوم، ذلك أن تجربة المسرح لم تعد تخفى على أحد في عصر تكاد معه الحدود المحلية عاجزة عن مقاومة آفاق التجارب العالمية وتبادل الخبرات ومهرجان القاهرة وغيره دليل على ذلك، وفي الوقت نفسه لم تعد السيمياء بعيدة عن متناول المعنيين بالفنون عامة والمسرح بوجه خاص وفي أية بقعة من العالم.

بين المسرح كمأثور يفترض بالتجريب أن يؤكد على استمرار ملاءمته لعصر الإعلان والاتصال، والسيمياء كعلم لعلامات هذا العصر، قاسم الشمولية المشترك، الذي يعمل باتجاهين: الاتجاه الأول يشرع التجريب المسرحي على كشوفات السيمياء في دراستها لأشكال التعبير والاتصال، والاتجاه الثاني باتجاه المسرح كنموذج مثالي للدراسة السيميائية أو «الآلة السيبرتيكية» كما شاعت تسميته من قبل «رولان بارث» R. Barthes (٢)

العملية بدأت مبكرة في مطلع القرن يوم جاءت مكتسبات عصر الطاقة لتتوج الثقافة والفنون بالمكننة كآلية تعبير انتقلت إلى المسرح بأشكال مختلفة محوورت، وفي أوروبا بالذات، حول «المسرحة» Theatralization كبعد أساسي لبناء العرض المتحقق من مأثور المسرح الأوروبي لعصر النهضة (النموذج الذي استوى عندنا برغم الفوارق ومحاولات ودعوات التأصيل)، ولاسيما القائم منه على أسس لا تمت بصلة إلى الأدب وإن بنسب مختلفة. وفي هذا الاتجاه بنى «ماير هولد» مسرحه على «الآلية الحياتية»، ووضع «غوردون غريغ» تصاميم مسرح الحركة و«الدمية السامية» (اوبيرماريونيت)، وحقق «اوسكار شلمر» «المسرح الآلي» في إطار «الباوهاوس»، ولم يجد «انتونان آرتو» متنفسا لتطلعاته إلى مسرح «العلامات» إلا في المسارح الشرق آسيوية والطقوس البدائية، وغير ذلك من تطلعات واكبت توجهات الحداثة الثقافية عامة كالسريالية والشكلانية الروسية، والمستقبلية الإيطالية والتعبيرية.

وفي المقابل عرفت الثلاثينيات بواكير الدراسات السيميائية كمقاربة نظرية لأنساق التعبير والاتصال عامة، ووجدت في المسرح مع «مدرسة براغ» البنيوية والشكلانية الروسية مادة غنية تتوزعها النصوص المتعددة، فاصطدمت تحاليل «زيش» و«موكاروفسكي» بمنهجية تحليل هذه النصوص (النص المكتوب، نص العرض) وتوصلت إلى التركيز على «نص العرض» Performance texte باعتباره «العلامة الكبرى» أو النسق الأكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية والصوتية والإيمائية.. إلخ، أو حامل ـ العلامة الكبرى (أو الدال Signifier)، فيما يكمن «المدلول» Signified في «الموضوع الجمالي الحاضر في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور» (موكاروفسكي). وعلى أساس مفهوم العرض ـ العلامة الكبرى جرى تصنيفه إلى علامات جزئية يقوم العرض بتوحيدها: تبلور سيمياء خاصة بالعرض يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية من ناحية، ومن ناحية ثانية تبلور قابلية تجزئة العرض ـ العلامة الكبرى إلى شبكة وحدات سيميائية تنتمي إلى أنساق متفاوتة يحتل فيها الكلام مكانته الجزئية. (٣)

ونتيجة لذلك، برزت أهمية «الدل» Signification في المسرح مع تأكيد «بوغاتيريف» (١٩٣٨) على مبدأ «التسويم» Semiotization الذي يطال جميع الموضوعات الداخلة في العرض (ومن بينها الكلام)، أي تحول الموضوعات في المسرح إلى علامات وتخليها عن وظيفتها النفعية خارج المسرح لمصلحة وظيفة الدل المسرحية الحقيقية (Denotation) (الطاولة تدل على طاولة المسرح) والدل بالتضمن Connotation (طاولة قمار، طاولة عشاء، طاولة عراك،.. الخ) مما يجيز لرصيد محدد من العناصر المسومة (أو الممسرحة) بأن توفر استواء

العرض نظراً لتمتعها بقابلية تحول Transformability (من طاولة كذا إلى طاولة كذا، ومن طاولة حقيقية إلى طاوية تجسدها إيماءة أو كلمة، . . الخ) تجعل منها علامات للعلامات.

٢ـ تفكيك «النموذج الأوربي»: البحث عن عن كودات Codes مسرحية جديدة

مبدأ التسويم النظري هذا يقابله مفهوم «المسرحة» السالف الذكر الذي شغل الرواد بأشكال مختلفة «في مطلع القرن: مسرحة ظاهرة المسرح ككل عند «مايير هولد» واقتباس «برشت» لمفهوم «وقع التغريب» Verfremdungs effect، مسرحة محورها الممثل عند «ستانسلافسكي» (إذا الشرطية الشهيرة)، مسرحة الإيماءات والأصوات عند «آرتو»، . . الخ. وساهم التسويم في تفكيك للمسرح في تجارب الستينات والسبعينات، أو تجارب ما بعد الحداثة، كما سماها «جون السم» الناقد الإنكليزي في محاضرة ألقاها في مهرجان القاهرة السالف الذكر.

وقد تمثلت عمليات تفكيك العرض النموذج الأوربي المأثور ككل في أعمال «مسرح البيئة» مع «شاشنر» Schechner ومسرح الشارع مع «البريد اند بابت» Bread and Puppet والـ «ليفينغ تياتر» Living Theatre وأعمال «غروتوفسكي» «للمسرح الفقير» وغيره. وقد طالت عمليات التفكيك علاقة العرض بالحضور في الأعمال ما بعد البرشتية وتفكيك الأنساق العاملة من أداء ممثل وسينوغرافية جديدة نوعيا وكميا استفادت من تقنيات الضوء والصوت والصورة، وصولا إلى أشكال مختلفة تنوعت بقدر ما التقت على ضرب الرصيد «الإيهامي» Illusionistic للمسرح وإقامة مسرح «المشاركة» Participation المتعددة التوجهات والأيديولوجيات (من المشاركة العقلية عند «البرشتية» إلى «التوحد» مع «غروتوفسكي» و«بروك» وغيرهما من مفسري «آرتو»).

عمليات تفكيك النموذج المألوف للمسرح الأوربي وتنويعاته المختلفة تابعت مبرزة دور المخرج المؤلف على حساب دور الكاتب في سياق البحث عن رصيد مسرحي ملتقط من رصيد الحياة اليومية ورصيد عروض الصورة والصوت ورصيد المسارح الأخرى ولاسيما المسارح التي تملك أرصدة «ممسرحة» كالمسارح الشرق آسيوية، أو المكودة في التعبير السيميائي الأكثر تقدما (المكودة، نعت من كودة Code أو نسق الإشارات Signals أو العلامات Signs أو الرموز Symbols التي يضعها اتفاق ما مسبق بغرض تمثيل المعلومة Information ونقلها من المرسل إلى المرسل إليه، في نظرية الاتصال).

المسرح الأوربي يفتقر إلى مثل هذه الكودات المسرحية الصارمة، وتقتصر المسرحة فيه للموضوعات الملتقطة من خارجه (أو التكويد Coding المسرحي) على عملية تسويم مؤقت لهذه الموضوعات تقوم على المبالغة في الأداء الجسدي أو الصوتي أو التصور السينوغرافي.

الحد الفاصل بين «المسرحي» و«اليومي» في مسرح إرث النهضة الأوربية من طبيعية وواقعية وتعبيرية وغيرها، غير واضح. وهذا ما يفسر التفات الرواد إلى رصيد المسارح المكودة («برشت» والمسرح الصيني، «آرتو» ومسرح بالي) وصولاً إلى تطلعات وتجارب معاصرة استفادت من تنامي عمليات الاتصال بين الثقافات، والدراسات الموازية تتقاطع في أبحاثها مع التطلعات الانثروبولوجية في استخدام الثقافة الأخرى (المسرح الآخر)، كنموذج مختلف يحتذى به من أجل إعادة خلق النموذج الأصلي في الغرب («الكوميديا دل أرتي» مثلا) وامتلاك اللغات البدائية الكفيلة بتأمين [4]:

١ـ نمط اتصال مغاير وصحي يؤمن الوحدة في اللقاء المسرحي.

٢ـ نسق علامات مسرحية (كودة) فعالة شفوية وجسدية مضادة للمكتوب.

في هذا السياق، تعتبر ظاهرة «المعهد للانتروبولوجية المسرحية ISTA، بإشراف «أوجينيوباربا» E. Barba ودعوته إلى مسرح «أوربي ـ آسيوي» Eurasiatic يقوم على أساس المبادىء الأولية «ما قبل التعبيرية» Pre-expressive المتشابهة بين التقاليد المسرحية الأصيلة («الكوميديا دل آرتي»، «النو» الياباني، «الكاتاكالي» الهندي، . . إلخ) مؤشرا على ولادة أرضية للتعامل مع العرض المسرحي خارج مركزية النموذج الأوربي [٥].

المسرح الياباني على سبيل المثال، يميز بشكل صارم بين «ماهو يومي» و«ماهو غير يومي» أي مسرحي («الوكادارمي»/ «ناتيادرامي») ذلك أن «ماهو غير يومي» هو محصلة ابتكارات ومهارات وتدريبات وتقنيات خاصة تسمح للوحدات الملتقطة من خارج المسرح، من النسق الثقافي العام كالفروسية، أن تتحول إلى رصيد ـ كودة مسرحية «غير يومية» تعمر وتترسخ عبر التقليد في عملية أطلق عليها «امبرتو إيكو» تسمية «التكويد الثانوي» Overcoding: اشتقاق كودة ثانوية استنادا إلى قواعد نسق ثقافي عام.

وفي اتجاه مغاير لمحاولات التكويد عبر المبادىء الأولية للثقافات المسرحية المختلفة والمتعددة الوسائط Multi-media الداخلة في العرض (تمثيل، رقص، صورة، . . الخ) جاءت الدراسات السيميائية الناشئة في الاتصال اللفظي وغير اللفظي، والمتسارعة في العقود الأخيرة لتفكك أشكال التعبير والاتصال في النسق الثقافي العام (أو الأنساق الثقافية المختلفة الغربية منها وغير الغربية) وتقدم للعاملين في الفنون عامة وفنون العرض والعرض المسرحي أرصدة ملتقطة من السياق التداولي Pragmatic الحياتي للمحادثة اللفظية اليومية والتفاعل الحركي والصوتي والفضائي كمادة غنية ومعايير دقيقة نسبياً ووحدات اتصالية شكلت خلفية «مسرح الصورة» («ريشار فورمان»، «روبرت ويلسون» وغيرهما) ومسرح «الحكاية البصرية» («بولونيا») والعديد من عروض المسرح الراقص أو الرقص المسرحي وغيرها من عروض «بيتر هاندكيه» و«كانتور» وعروض في سائر أنحاء العالم تتراوح بين إعلانها عن موت النموذج المسرحي المألوف ونشأة العرض المسرحي الجديد لعصر الاتصال في تجلي أبعاده البصرية والسمعية.

٣ـ سيمياء الاتصال والأنساق المسرحية

إن تغييبنا للكلام الملفوظ في الاتصال عامة وفي العرض المسرحي بوجه خاص لغرض إثبات أهمية المقومات غير اللفظية (الإيماءة، الفضاء، . . الخ) في سياق الاتصال، لن يكون إلا خياراً مؤقتاً يبغي تسليط الضوء على مقومات الاتصال غير اللفظي التي جرى إهمالها سابقاً عامة، كما جرى تقليص دورها في نموذج المسرح الأوربي لمصلحة دور الكلام.

ففي الوقت الذي كانت معه عمليات تفكيك المسرح جارية على قدم وساق في الستينات والسبعينات في العروض وفي المقاربة السيميائية للمسرح كشكل اتصالي يشمل الكثير من أشكال التعبير، كانت الدراسات في عالم الاتصال تتسع لتشمل كافة الموضوعات المعنية، من العالم الأصغر، عالم الخلايا والجينات، إلى العالم الأكبر، عالم الفضاء الخارجي، مروراً إلى مستويات التفاعل الحيواني والبشري.

وفي هذا السياق أكدت سيمياء الاتصال الإنساني على أولوية البصر كقناة تلقٍ في دائرة الاتصال البسيطة، نظراً لتعدد أبعاد إرسالها وتلقيها الفضائية الزمنية بالإضافة إلى تعدد متغيرات اللون والقماشة في تلقيها وتعدد

مستويات القراءة الجزئية والكلية لإشاراتها. ويلي السمع البصر بنسبة أقل أهمية (يعمل ببعدين: الصوت والزمن الخطي) ومن ثمة الشم واللمس والذوق الخاصة بالاتصال القريب الحميم والاحتكاك.[6]

تشويـــش
↓
مصدر ← ناقل ← إشارة ← قناة ← اشارة ← متلق ← رسالة ← مقصد
كــودة

وفي الاتصال المسرحي، استطاع «تاديوز كاوزان» T.Kowazan أن يصنف ١٣ نسقا يعمل معاً في المسرح: الكلام، النغم، تعبير الوجه، الإيماءة Gesture الحركة، الماكياج، تسريحة الشعر، اللوازم Properties، الملابس، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. ويمكن إضافة نسقي العمارة والصورة المعكوسة (ثابتة أو متحركة) بالإضافة إلى انساق الذوق والشم واللمس التي تعمل في بعض الحالات.[7]

جدول كاوزان للأنساق المسرحية

١ـ الكلمة ٢ـ نغم الصوت	نص الكلام		علامات سمعية		علامات سمعية (ممثل)
٣ـ الميمياء Mime ٤ـ الإيماءة ٥ـ الحركة	تعبير الجسد	الممثل	علامات	مكان و زمان	علامات بصرية
٦ـ الماكياج ٧ـ زي الرأس ٨ـ الملابس	مظهر الممثل الخارجي		بصرية	مكان	ممثل
٩ـ اللوازم (الاكسسوار) ١٠ـ ديكور ١١ـ الإضاءة	مظهر المسرح	ما عدا		مكان و زمان	علامات بصرية (ماعدا الممثل)
١٢ـ الموسيقى ١٣ـ المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية	الممثل	علامات سمعية		علامات سمعية (ماعدا الممثل)

وكما يظهر في الجدول، تحتل العلامات البصرية ٩ أنساق من أصل ١٣، وتحتل العلامات السمعية (عدا الكلام) ٣ أنساق، فيما تشكل الكلمة (كل ما يقال في المسرح، من حوار ومونولوج أو تعليق، . الخ) ١/١٣ ـ كنسبة ضئيلة في نسق الأنساق الذي تحدثت عنه «مدرسة برغ» في الثلاثينات.

وفي المقارنة بين ترسيمة الاتصال عامة وجدول «كاوزان» للأنساق المسرحية، تظهر أهمية الاتصال غير اللفظي للعيان في التفاعل البشري عامة وفي المسرح. وبالتالي أهمية الدراسات السيميائية لأنساق الاتصال غير اللفظي التي ترسخت في الخمسينات كمصدر يزود العاملين في المسرح بنتاج هذه الدراسات الخاصة بلغة الجسد.

٤ـ الاتصال غير اللفظي ولغة الجسد

يعتبر الاتصال غير اللفظي Non verbal communication جزء من الاتصال بين الأشخاص (أو البيشخصي) Interpersonal communication، الذي يستوي فيه نقل المعلومة بين شخصين أو أكثر بواسطة وسائل غير لفظية (سواء مصاحبة الكلام أو من دونه)، كالتثاوب بقصد تنبيه الجليس لضرورة تغيير موضوع التحادث، أو القرع بالأصبع على الركبة علامة على السأم أو الابتعاد عن تجمع أصدقاء دلالة على الاحتجاج، وغير ذلك من معلومات غير لفظية أثبتت الدراسات أن الإنسان يستخدمها بنسبة ٧٥٪ في المحادثة اليومية، تنقل بواسطة الإيماءات Body attitudes وأوضاع الجسد Body attitudes وتعابير الوجه Farcial expressions وتغيير مقام الأصوات Vocal infexions والسكتات Pauses والتحركات Move-ments، وغير ذلك من رسائل شفوية وبصرية ولمسية وذوقية وشمية يجري نقلها وتلقيها من خلال قنوات متعددة لا تكون دائما متطابقة.

ويكشف الجانب اللفظي من الاتصال البيشخصي عن أعماق الكائن البشري الدفينة في مزاجه وتربيته وبيئته الثقافية والاجتماعية، ذلك أن لغة الجسد فطرية جزئيا ومكتسبة وتقترب من لغة الحيوان العلاقاتية، أي أنها تماثلية (متصلة) Analogic تعكس الواقع مباشرة على نقيض اللغات اللفظية (الرقمية) Digital التي تعكس المنطق الاتفاقي (قواعد اللغة العربية الاتفاقية مثلاً) [٨].

وفي صلتها باللغة اللفظية، قد تستخدم اللغة غير اللفظية بغرض تكرير الرسالة اللفظية (اليد على الجبين تصاحب عبارة «رأسي يؤلمني») أو بديلاً عنها (الابتعاد عن أحدهم بديلاً عن عبارة «أنا متزعج منك») أو قد تكون مكملة لها (الابتسامة التي تصاحب عبارة «تفضل بالدخول») أو نقيضاً للرسالة اللفظية قد ينتج عنها موقف ـ إشكالي Paradox عند المتلقي يعرف بـ «الإلزام المزدوج» Double Bind (عندما يقول المضيف لزائره «تفضل بالجلوس» فيما الانزعاج باد في نبرة صوته وارتباكه الحركي).

وقد جرى تصنيف الاتصال غير اللفظي إلى سبعة أنساق: الروائح، الملامس، الأشياء المصنعة Artifacts الخاصة بكل ما يكمل الجسد من زينة ولوازم وأقنعة ولباس وغيرها، الأصوات غير اللفظية، علاقة القرب والبعد Proximity، حركة الجسد ولغة الزمن Chronomics.

ويمكن تجزئة كل نسق من الأنساق الستة إلى أنساق فرعية تتكاثر بتكاثر الدراسات التفصيلية المختصة

أكثر فأكثر لتشمل المسالك الاتصالية غير اللفظية التي يستخدمها الإنسان، بدءاً بـ «لغة النظرات» البدائية وانتهاء باللغات المعقدة لعالم الأشياء المصنعة الإلكترونية.

ونظراً لاتساع نطاق كل ما هو غير لفظي، سوف نكتفي في هذا المقال بتسليط الضوء على مثلث لغة الجسد في:

١ ـ لغة اتصال القرب والبعد لجسدين أو أكثر في الفضاء الخاصة بعلم «البروكسيمياء» Proxemics أو «البونية» (من البون: المسافة بين جسمين)

٢ ـ لغة اتصال حركة الجسد الخاصة بـ «الكينيزياء» Kinesics.

٣ ـ لغة اتصال الأصوات غير اللفظية الخاصة بـ «شبه اللسانية» Paralanguistics.

البروكسيمياء

دراسة لغة الفضاء أو دراسة تعامل الإنسان الاتصالي الفضائي وإيجاد المعايير لذلك، أطلق عليها «أ. ت هال» E.t. Hall في الخمسينات تسمية Proxemics.

وكانت الدراسات الأيتولوجية الخاصة بسلوك الحيوان والإنسان Ethology، قد أكدت من قبل «هال» على وجود مسالك نمطية مقولبة stereotyped فطرية خاصة بالنوع، رغم التعديلات التي طرأت عليها في مسار التطور. وظيفة هذه المسالك الحفاظ على العلاقات الاجتماعية بين أفراد النوع وتعيين المنطقة Zone والأريض Territory المحرم على الدخلاء، والمجال الحياتي الضروري لبقاء الحيوان[9].

وكذلك أثبتت الدراسات الإيتولوجية وجود مسالك طقسية عند القرود والإنسان وظيفتها تحديد الاقاليم كالتبديل أو إبراز الأعضاء التناسلية للتخلص من دخيل.

وكان لاكتشاف مفهوم «الفضاء الشخصي» Personal Space من قبل كاتز Katz (١٩٣٧) وتطويره من قبل «سومر» Somer (١٩٦٩) وتعريفه كفضاء «له حدود غير منظورة يغلف جسد شخص ما يحرم ولوجه على الدخلاء»، فضل في عمل «هال» على «لغة الفضاء الخفية» Hidden dimension في ثقافات مختلفة كالثقافة الأمريكية واليابانية والأوروبية والعربية ومحاولته لتعيين تصنيف أولي لمقومات لغة الفضاء[10] هو:

ـ مقوم الفضاء الثابت Fixed feature، كالأهرامات، والمسارح الإيطالية التقليدية.

ـ مقوم الفضاء نصف الثابت Semi fixed feature، كالبيوت الجاهزة القابلة للانتقال والديكورات الثابتة والتي يمكن تعديل أوضاعها ونقلها.

ـ مقوم الفضاء غير الشكلي Informal feature، الذي لا يستوي إلا في تعامل الفاعلين كالأبنية المعدة لأكثر من استخدام. والسينوغرافية الفارغة التي تتشكل في أداء الممثلين أو العناصر المتحركة.

ولا يخفى على العاملين في المسرح أهمية هذا المفهوم الأخير للفضاء غير الشكلي في التجارب المعاصرة («بروك» والفضاء الفارغ) ولا سيما في تبلور ابتكارات السينوغرافية الحديثة سواء من حيث تحريك الفضاءات

أو تجريدها من خلال الإضاءة وحركة الممثلين أو الراقصين وسواء من حيث استغلال تقنيات الضوء والصورة والصوت في تأليف عروض الصورة («ريتشارد فورمان»، «روبرت ويلسون» الأمريكيان).

وتكمن أهمية تصنيف «هال» للفضاء غير الشكلي في تقطيعه لمتصل Continuum هذا الفضاء والخاص بالمسافات التقريبية التي تتحكم بالتفاعل داخله:

١ ـ المسافة الحميمة Intimacy distance، الخاصة بتماس الأجساد واحتكاكها باللمس والشم والذوق. (الرضاعة، الجنس، . . الخ).

٢ ـ المسافة الشخصية Personal distance التي تستوي بين قدم ونصف و٤ أقدام (لقاء غزل).

٣ ـ المسافة الاجتماعية Social distance، التي تستوي بين ٤ أقدام و١٢ قدما (سهرة عائلية).

٤ ـ المسافة العلنية، Public distance، تقوم بين ١٥ قدما و٢٥ قدما (العرض المسرحي مثلا).

ويصر «هال» على أن هذا التقطيع يعمل في الثقافة الأمريكية والغربية عامة ويمكن إيجاد تقطيع آخر في ثقافات مختلفة.

ومهما تكن نسبية هذه التصنيفات للفضاء الأولية ونسبية تقطيع متصل المسافة فإنها تحكم محاولة لضبط الاتصال البشري للأجساد في لغة الفضاء المتغيرة وفقا للمسافات الملائمة للموقف الاتصالي بما في ذلك من تحركات قرب وبعد ومستويات وأوضاع جسدية مواجهة وجانبية وغير ذلك من تشكلات للقامات والفضاءات الناتجة عنها.

وفي هذا المجال، حقق المسرحي الأمريكي «سكوت بورتون» S. Burton، تأليف وإخراج عمله «لوحات سلوكية Behaviour tableaux، على أساس تفاعل خمسة ممثلين ذكور وتنوع أوضاعهم الجسدية وتحركاتهم.»[11]

وبذلك، يؤكد التوجه البروكسيمي على الأهمية التي يمكن أن توليها الكوريغرافية والسينوغرافية «للفضاءات الفرجية» Interstitial spaces القائمة بين الأجساد المتواضعة، كفراغات ممتلئة مشحونة بالانفعالات أو كفضاءات قائمة، سواء كانت فعلية (أحجام، مسطحات) أم تخيلية (صورة، إضاءة، خيال ظل، . . الخ) يكملها استواء الأجساد في تراكيب تضيق معه المسافة بين التأليف الكوريغرافي والسينوغرافية.

ومن ناحية ثانية تبرز أهمية التوجه البروكسيمي في اتصاله المباشر بحركة الجسد التفصيلية كإيماءات وتعابير وجه وأوضاع جسدية، «الخاصة بدراسة حركة الجسد أو الكينيزياء».

الكينيزياء أو علم حركة الجسد KINESICS

يمكن اعتبار «داروين» أول من وضع نظرية بيولوجية للسلوك الإيمائي كموروث مشترك بين الثقافات وبين الحيوان والإنسان في كتابه «التعبير عن الانفعالات عند الإنسان والحيوان». وفي العام ١٨٣٨ صنف «كليمبول» Klimpaul الإيماءات غير القصدية (كالعوارض) والإيماءات القصدية غير المصحوبة بتبادل للأفكار (كالبروتوكولات والطقوس والصلوات. . الخ) والإيماءات القصدية المصحوبة بتبادل الأفكار (مثل

كودات الكهان وكودات الصم والبكم). وفي العام ١٩٠٠ عين «وندت» Wundt ثلاثة أصناف هي: الإشارات، الصفات، والإيماءات الرمزية [١٢]

ولكن الدراسة المنهجية المتقدمة في القرن العشرين انطلقت من اللسانية وفرضية «أ. سابير» E. Sapir في كون لغة الإيماءات كودة يجري تعلمها بفرض الاتصال مثلها مثل اللغة اللفظية. ويعتبر «راي بردويستل» R. Birdwhistell مؤسس الكينيزياء الحديثة في الخمسينات والتي تتوزع حقول الدراسة التالية:

١ـ ماقبل الكينيزياء Pre-Kinesics: تدرس محددات الحركة الفيزيولوجية.

٢ـ الميكروكينيزياء Micro Kinesics: تقوم بتحليل الحركات التعبيرية إلى «أحاريك» (جمع أحروكة، أو وحدة الحركة الجزئية) Kinemes.

٣ـ الكينيزياء الاجتماعية Social Kinesics: تهتم بالناحية الثقافية للإيماءات وتعابير الوجه وأوضاع الجسد من حيث دلالاتها ودورها في ثقافة ما. [١٣]

وفي هذا المنحى الأخير الذي يؤكد على دور «السياق» Context الأساسي في فهم الحركة الجسدية، انطلق «بردويستل» من المقارنة مع الفونولوجية ليعين «الأحاريك» كأصناف إيماءات تشكل وحدات مميزة لنسق إيمائي له عناصره الدالة ومتغيرات الإيماءة التالية:

١ـ الكثافة، درجة شد العضلات.

٢ـ الاتساع، امتداد الحركة ودرجاته.

٣ـ السرعة، متقطعة، عادية، مستعجلة.

ومع «بردويستل» أكدت الكينيزياء على وجود كودات إيمائية مولدة لبنيات علامات اعتباطية اتفاقية (تقوم على أساس وحدات دالة) نسبية مع كل ثقافة وتكون أقرب إلى اللهجات. وبذلك تكون الفوارق بين الشعوب بسبب إبهام في اللغة أو الكودة السيئة أكثر مما تكون بسبب الفوارق الطبيعية.

وفي دراسته عن اللهجات الأمريكية، استطاع «بردويستل» أن يعين حوالي مئة «أحروكة» أو وحدة حركية (ميلان رأس، خفض رأس، ... الخ) تتراكب في «أشكال الحركة» Kinemorphs الحركة الأكثر تعقيداً والتي تؤلف بدورها «مركب أشكال الحركة» Complex Kinemorphs التي يمكن أن تقارن بالكلمات اللفظية، والتي تحكم ترتيب الوحدة الرفيعة في «مركب مباني أشكال الحركة» Complex Kinemorphic constructions التي تملك العديد من خصائص الجملة اللفظية.

وقد توصل «بردويستل» إلى هذه الترسيمة انطلاقا من فرضية مفادها أن كل ثقافة تختار من بين مخزون هائل لمادة ممكنة عددا محددا بشكل صارم من وحدات الحركة الملائمة.

وإذا استثنينا العروض الميمائية (من ميمياء Mime) التي تستخدم الرصيد الكينيزي كنسق يكاد يكون الوحيد في تأليف العرض، فإن معظم توجهات المسرح الحديث تولي الرصيد الإيمائي أهمية كبرى ولا سيما مقرونا بالرصيد السينوغرافي الحديث في عروض «ما بعد البرشتية» وعروض ما بعد «آرتو» وغيرهما في الستينات والسبعينات.

وعلى سبيل المثال، يحتوي مسرح «كاتاكالي» الهندي التقليدي على ٨٠٠ «مودرا» Mudra (علامة في السنسكريتية) أو وحدة نحوية دلالية خاصة بحركة الممثل ـ الراقص: ٦٤ حركة للأطراف، ٩ حركات للرأس، ١١ حركة للنظرة، .. الخ [١٤]

وفي سياق المقارنة مع اللسانية تؤكد الكينيزياء على التمييز بين الوحدات الكينيزية التي تقوم بوظيفة فيزيولوجية سابقة للدلالة أولا (برغم استواء المقام السيميائي الدال في العرض) فيما الوحدات اللسانية هي رموز اتفاقية Symbols تقوم بالدلالة أولا.

بذلك فإن الإيماءات على حد تعبير «بردويستل» تعتبر «أشكالا مكبلة» لا تستطيع أن تستقيم بمفردها... مثلها مثل «Cept» التي لا تتواجد بمفردها في اللغة الإنكليزية، ويمكن لدارس اللغة أن يتعلم كيف ينشئها بإضافة «Pre» أو «Con» و«Tion».

وذلك يعني أن الإيماءات هي جذور لأشكال حركية وأنها تحتاج إلى سلوك يضاف إلى وسطها وأولها وآخرها كي تستقيم. وهي بالتالي قابلة للتحليل من خلال الصيغ النحوية لمقطع سلوكي كينيزي ككل، أي أن تجزئة الوحدة ـ العلامة الإيمائية ـ تفترض أن يؤدي إلى تصور أشمل لـ «الخطاب الكينيزي» الذي تتحكم به علاقات نحوية كلية ـ الحركة ككل متصل ـ بالإضافة إلى توابع اتصالية ممكنة كالإشارة شبه الكينيزية Para Kinesic، أو التعابير الإيمائية التي تحيط بسياق الاتصال (إيماءات لفت الانتباه، وتعيين المكان أو المتكلم أو المخاطب، .. الخ)، أو «التأشير الأنافوري» (من الأنافورة Anaphora، صورة بلاغية تقوم على تكرير الكلمة الواحدة في مطالع جمل متعاقبة) على حد تعبير «جوليا كريستيفا» J.Kristeva. [١٥]

ويعتبر مفهوم «الإيماءة التأشيرية» deictic gesture هذا أساسيا لإبانة الجسد في فضاء مادي واقعي. وغالبا ما تأتي التأشيرات هذه مصاحبة للكلام أي أن الإيماءة واللفظة تكونتان بالتعاون. هذه الإيماءات أو الحركات التي تصاحب وحدة نحوية لفظية أطلق عليها «بردويستل» تسمية «المؤشرات الكينيزية» Kinesic markers والتي تقوم بتعيين مواضع الخطاب (باتجاه المتكلم أو باتجاه معاكس)، في سياق تعيينها لمقام القصد في «فعل الكلام» Speech act، وإمكانية أن ينشأ فعل القول أحيانا بواسطة وسائل كينيزية (تسديد الإصبع كأمر بالخروج).

ومن بين المؤشرات الكينيزية، المؤشرات الوضعية Attitudinal markers المرتبطة بقصد المتكلم والتي لا تعين الفعل المقصود بقدر ما تعين وضع الجسم المتخذ من قبل المتكلم أثناء تكلمه، تجاه العالم أو تجاه المخاطب أو تجاه السياق العام.

وقد أقام «برشت» مفهوم «الإيماءة الملحمية» على أساس الأوضاع الجسدية التي يتخذها الناس تجاه بعضهم البعض في الـ Gestus ولاسيما عندما تكون هذه الأوضاع نمطية مقولبة stereo typed تؤمن للجمهور إدراك بعدها الأيديولوجي (دور التغريب).

وفي المسرح الأكثر حداثة عند «فورمان» مثلا، يأتي التقطيع الفيلمي المستعار في مسرحه «الهيستيري» ليقوم بدور إبراز الإيماءات والأوضاع الجسدية بشكل فاضح أكثر من خلال تقنيات الفيلم من إعادة وتبطيء وتسريع وتأطير.

وفي الاتجاه نفسه تأتي عروض «المسرح الراقص» أو «الرقص المسرحي» المعاصرة لتؤكد أكثر على تقاطع المسرح والرقص في إيلاء البعد الحركي للجسد مكانة مرموقة وعلى إغناء رصيد العرض الإيمائي هذا بوحدات جديدة مبتكرة (أو خطوات في المفهوم الراقص) ملتقطة من رصيد الثقافة أو ما يسمى بالنسق الكينيزي العام، في سياق عملية «مسرحة» تتجاوز واقعية المسرح الأوربي النموذجي ومعجم أشكال الرقص التقليدي في آن واحد.

وفي هذا المعنى تقترب التجارب الحديثة في المسرح والرقص في تكويدها للوحدات الإيمائية الحركية الجديدة من أشكال المسارح الشرق آسيوية التي لا تميز بين المسرح والرقص.

وفي هـذا المجال، يعتبر «رودولف فان لابان» Rodolf Van Laban (١٨٧٩ ـ ١٩٥٨) المصمم الكوريغرافي الشهير رائدا نظريا في تحقيق نسق لتحليل الحركة الخاصة بالرقص في عناصرها (الفضاء، الزمن، الطاقة، أقسام الجسم المتحرك) ووصفها، ولاسيا الوصف البنيوي في حدوده الدقيقة القابلة للقياس، والتعبير عن الحركة بتمييز الجزء المتحرك واتجاه الحركة والمستوى ودرجة التحرك والوزن كوحدة زمنية لها وديناميتها الخاصة بنسيج الحركة (قوية، مرنة.. الخ). وكذلك وضع «لابان» مبادئ تحليلية لدراسة الحركة شكلت أساساً هاماً لدراسات لاحقة، وتمكن من وضع قواعد للحركة بصورة عامة (يمكن تطبيقها على أي نوع من التعبير الحركي) من خلال تحليل عناصرها الأساسية إلى «أسماء» (أجزاء الحركة) و«أفعال» (تقلص، تمدد، دوران، . .) و«ظروف» (التوقيت، الدينامية، درجة الفعل، طريقة الأداء). وإضافة إلى ذلك فقد توصل إلى نسق رمزي لتدوين الحركة ـ معروفة باسمه Labanotation ـ شبيه بالتدوين الموسيقي. (١٦)

وفي تأكيد البروكسيمياء والكينزياء معا على أهمية «السياق الاتصالي» في تحليل وفهم الوحدات الفضائية والإيمائية، يأتي دور الاتصال شبه اللساني ليضفي البعد الصوتي على مثلث لغة الجسد هذه.

شبه اللسانية Paralanguistics

بالإضافة إلى بنية الخطاب «الفونيمية» Phonemic النحوية تأتي المقومات شبه اللسانية الخاصة بالأصوات غير اللفظية وضوابط السياق الاتصالي لتؤكد على أهمية هـذا النسق (نسق نغم الصوت في أنساق كـاورزان المسرحية) وتشمل:

١ـ خصائص المتكلم الصوتية: درجة الصوت Pitch، وعلوه Loudness وسرعته Tempo، ونبرته Timbre.

٢ـ الأصوات غير اللفظية: الضحك، التثاؤب، الأنين، الشخير، . . إلخ.

٣ـ ضوابط السياق شبه اللسانية: ترقيم الكلام (تعيين حدي بدايته ونهايته) وإنشاء تعابير في نقاط منه وتقطيعه، . . إلخ

وتعتبر المقومات شبه اللسانية هذه، ضوابط للسياق اللفظي وأنواع السلوك المتصل باللفظ، أساسية في أي تفسير صحيح من قبل المرسل إليه وكما أشار «ابركمبي» Abercomby، «لا يفهم استخدام اللغة الملفوظة في المحادثة بشكل سليم إلا عندما تؤخذ العناصر شبه اللسانية في الاعتبار». (٢)

وقد ركزت الأبحاث شبه اللسانية على قدرات الصوت التعبيرية Expressive والانفعالية Emotive والتجويدية Modulating.

ولا يخفى على العاملين في المسرح أهمية هذه المقومات قديما، مع «ستانسلافسكي» في تدريبه للممثل وتأدية تلميذه لأربعين موقفا صوتيا انطلاقا من عبارة «هذا المساء» بالروسية. وحديثاً، تولي العروض طريقة أداء الممثل الصوتية ـ الطبيعية أو المصنعة ـ أهمية دلالية تفوق دلالية انسياب الكلام نفسه، وصولا إلى العروض القائمة على التلاعب الصوتي بالتراكيب النحوية غير المفهومة لـ «لغة المعاقين» GLOSSOLALY أو ما يمكن تسميته بـ «الكلام المجين» القريب من لغة السحر.

وفي دراسة لـ «جورج تراغر» G. trager (١٩٥٨)، جرى تعيين ثلاثة أصناف لمقومات الصوت شبه اللسانية:

١ ـ جهاز الصوت Voice set، أي خصائص الصوت الفيزيولوجية الناجمة عن الجنس والسن والبنية الجسدية وغيرها.

٢ ـ خصائص الصوت: درجة تحكم الشفة والحنجرة والإيقاع والنطق والسرعة والرنين.

٣ ـ تفعيل الأصوات Vocalization: أو الكلام الملفوظ فعلا بما فيه من مشخصات صوتية Vocal characterizers (تثاؤب، ضحك، . . الخ) ومميزات صوتية Vocal Qualifiers (القوة، علو الدرجة، المدى) وفواصل صوتية Vocal Segregates (أو الأصوات المميزة من غير الألفاظ: أوه، شش، . . إلخ)

وتعتبر اختبارات دافيتز Davitz ١٩٦٤ (ص. ١٦) الخاصة بدلالات التضمن الانفعالية للخصائص الصوتية نموذجية في حقل الدراسات شبه اللسانية، بقدر ما تبرهن على أن التعبير عن المواقف والمشاعر يمكن أن يضبط من خلال معايير دقيقة وكودة صوتية تسمح باختيار المؤشرات الملائمة. (٢)

وتأتي الدراسات شبه اللسانية هذه لتكمل قواعد الخطابة والإلقاء والتحكم بالترقيم الصوتي للكلام وإيقاع قذفه ونطقه وغير ذلك من قواعد خاصة بالأداء التمثيلي التي يتآلف معها المدربون والمخرجون والممثلون ويتفننون في إتقانها وبلورة أساليب أداء صوتي مميزة.

وقد أولت معظم اتجاهات المسرح الحديث البعد الصوتي اهتماما يوازي اهتمامها بحركة الجسد في سياق مواجهتها لخطابية المسرح التقليدي ومحاولة إرساء نصوص صوتية تأويلية للنصوص المكتوبة. فالمسرح الملحمي يعتبر الإيماءة الاستعراضية Gestus في بعديها الحركي والصوتي، ولنا في «صرخة» «آرتو» خير دليل على تفعيل الأصوات العضوية الموازية لعضوية الأداء الحركي بدءاً بالأنفاس وانتهاء بشتى الأصوات الإحشائية والمقلدة والضحكات والتأتآت وغير ذلك من أصوات شكلت منافساً جدياً للرسائل اللسانية في أعمال «غروتوفسكي» وغيره. وعلى سبيل المثال، قدم «مسرح كافكا للبانتوميمياء» الألماني في الثمانينات عرضا لمسرحية «أوبوملكا» لـ «الفردجاري» A. Jarry جرى فيه استبدال النص الكلامي كله بنص صوتي غير لفظي بديل.

وفي عروض أخرى احتل الصوت مقاماً رفيعاً نتيجة تفعيل تأثيرات الموسيقى الحديثة والتجريبية (الحسية Concrete والإلكترونية وغيرها) في عروض استوحت تجارب «الباوهاوس» وبلغت في تجريدها للحركات والأصوات والعناصر السينوغرافية حد القطيعة مع المسرح المألوف (أعمال Gruppo Altro الإيطالي).

الإحساس (Feeling)	علو الصوت (Loudness)	درجة الصوت (Pitch)	الجرس (Timbre)	معدل السرعة (Rate)	تغيير ارتفاع الصوت (Inflection)	الإيقاع (Rhythm)	التلفظ (Enunciation)
الحنان	خفيض	خفيضة	رنان	بطيئة	ثابت يعلو قليلا	منتظم	متلعثم
الغضب	عالٍ	عالية	مبوقا	سريعة	صاعد وهابط غير منتظم	غير منتظم	خاطف
الضجر	من المعتدل إلى الخفيض	من المعتدلة إلى الخفيضة	رنان معتدل	بطيئة معتدلة	رتيب أو هابط تدريجيا	-	متلعثم إلى حد ما
الابتهاج	عال معتدل	عالية معتدلة	مبوقا باعتدال	سريعة معتدلة	صاعد وهابط : صاعد على العموم	منتظم	-
نفاد الصبر	عادي	من عادية إلى عالية معتدلة	رنان معتدل	سريعة معتدلة	صعود طفيف	-	خاطف إلى حد ما
الفرح	عال	عالية	رنان معتدل	سريعة	صاعد	منتظم	-
الحزن	خفيض	خفيضة	رنان	بطيئة	هابط	سكتات غير منتظمة	متلعثم
الرضى	عادي	عادية	رنان إلى حد ما	عادية	صاعد طفيف	منتظم	متلعثم إلى حد ما

تشارك الانفعالات والمقومات شبه اللسانية

وفي تقاطع البروكسيمياء والكينيزياء وشبه اللسانية ودراستها الحديثة المهد ونتائجها غير الأكيدة بعد، تقوم سيمياء الاتصال غير اللفظي بتقديم أرضية لا يستهان بها في حقل التجريب والبحث عن وحدات جديدة لمثلث لغة الجسد الفضائية الحركية الصوتية التي يمكن أن تعمل في ثقافة ما مقدمة لعمليات «مسرحة» وتكويد لاحقة تشرع أفق التجريب باتجاه تحديث المسرح وتأكيد علاماته المحلية في آن واحد.

ذلك أن الغرض من التجريب يكمن في البحث عن «الجديد» الذي يمكن أن تضيفه التجربة على ما توصل إليه غيرها، والإضافة هذه يفترض بها أن تطال عناصر الإبانة Ostension الأساسية في المسرح، أي أن تكون عمليات مسرحة «مهمة»، على حد تعبير «رولان بارت» R. Brthes «حيث تطيح برانية الأجساد والأصوات والأشياء بالنص المكتوب أولاً، لتذوب الكلمة من ثمة في المواد». [١٧]

وفي هذا الاتجاه، كان لنا تجارب ترسخت في عروض «مختبرة المنارة للعروض الفنية» مثل «رقص الجن» - بيروت ١٩٨٢، «رشاشة طايسة» بيروت ١٩٨٧ ومهرجان قرطاج - تونس ١٩٨٩ ومؤخراً «تكوين» - Gene-sis بيروت ١٩٩٤، تصب في خانة «المسرح الراقص» «تبلورت في ما اصطلحنا على تسميته بـ «التقاسيم» (استعارة للتقاسيم في الدور الغنائي وتعميمها على وحدات العرض كافة، الصوتية، الإيمائية، السينوغرافية) كآلية انطلقت في «تكوين»، على سبيل المثال، من «وحدات اتصالية غزلية» بين الذكر والأنثى (قامات، أوضاع جسد، إيماءات، إقدام وإحجام، اتصال أعضاء، أصوات غزل، أنفاس، . . . إلخ) قام سبعة ممثلين - راقصين (إناث وذكور بلباس أبيض يغطي الجسد كله وماكياج أبيض للوجه والرأس) بحياكتها في سيناريو تفاعلات كرّ وفرّ الوصال والانفصال للأجسام والأعضاء التفصيلية وكوريغرافية مسكونة بهاجس تكشف الأنوثة والذكورة وكأنها عودة إلى تكوين أصل علاقة آدم وحواء في جنة عدن.

وفي الختام، يمكن اعتبار كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي مثالاً في التراث العربي القديم على تحليل وتصنيف الاتصال في تفاعل العاشقين ولاسيما في جانبه غير اللفظي الخاص بعلامات الحب: النظرات وتحركات المحب الباحثة عن قرب الحبيب وميلانه حيث يميل، والإقبال على الحديث والانصات لحديثه واستغراب كل ما يأتي به، وكأنه عين المحال، والإسراع نحو المكان الذي يكون فيه والتباطؤ في المشي لدى مفارقته، وغير ذلك من علامات دقيقة تميز السلوك العربي في الحب بالإضافة إلى تعيين ابن حزم لأدوار الفاعلين (المحب، المحبوب، الرسول العزول، السفير. . إلخ) التي يمكن أن تقارن بتصنيفات «إتيان سوريو» E. Sourian لأدوار التفاعل الدرامي في المسرح الغربي. [١٨]

المراجع

(١) امبرتو ايكو، U.Eco سيمياء العرض المسرحي، ترجمة وحواشي ومصطلحات سيمياء العرض (عربية، فرنسية وانكليزية) الفكر العربي ٥٥، بيروت ١٩٨٩.

(٢) Roland Barthes, Essais critiques, Seuil, Paris 1964

(٣) كير ايلام، K. Elam سيمياء المسرح الدراما، ترجمة وحواشي رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢.

(٤) Monique Borie, Théâtre et anthropologie, L'usage de L'autre Culture, in Degrés No. 32, 1982.

(٥) Eugenio Barba, Improvisation anthropologie theatrale, in Bouffonerie No. 4

(٦) Jeane Martinet, Clefs pour la sémiologie, Seghers, Paris 1975.

(٧) Tadeuz Kawzan, the sign in the theatre, Drama Riview T. 72.

(٨) Marianne Belis, Communication, Frequences, Paris 1988.

(٩) Dominiale Ricard, Du code au desir, Le corps dans la relation sociale, Dunod, Paris 1983.

(١٠) Hall E.T. Hidden Dimension, Double day, New York 1966.
والترجمة الفرنسية – Dimension Cachée, Seuil, Paris 1971

(١١) Argelander R. Behavior Tableaux. Drama Riview 17. 1973

(١٢) Pierre Guiraud, Le langage du corps, Que Sais-je, Paris 1980

(١٣) Birdwhistell R. Kinesics and Context, essays on Body motion communication, University of Penaylvania Press Philadelphia 1970

(١٤) Eugenio Barba, Il teatro Katakali, Chieri 88, Rosemberg & Sellier, Torino 1988

(١٥) J.Kristiva, Le geste, pratique ou communication, in Language No. 10, 1968.

(١٦) Ann hutechinson, Labanotation, the system of analyzing and recording movement, Routlidge Theatre art Books, New York 1989.

(١٧) Regis Durand, Problémes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théatre, in Sémiologie de la représentation, Complexe, Paris 1975

(١٨) ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، دار الحياة، بيروت ١٩٩٢.

السيميولوجيا وأدب الرحلات

د. لطيف زيتوني

تمهيد

تعتبر الرحلة، أو قصة السفر، اليوم من المجالات القليلة التي لم يولها علم السيمياء عناية تذكر. فمازالت الأبحاث السيميائية منصبة على الحكاية الخرافية والأقصوصة والرواية، وزادت إليها قبل بضع سنوات مادة الشعر. ومع أن النتائج المتحصلة في مجال لا يمكن أن تنقل وتطبق في مجال آخر، فإن الدارسين يلاحظون وجود قاسم مشترك بين أنواع القص المختلفة، «نظام ضمني من الوحدات والقواعد»[1] يضبط الإنتاج السردي، على هذا النظام تنكب الأبحاث السيميائية. ولكن هذا العلم حين يواجه ملايين الوحدات المتقاربة ضمن حقله، لا يسعه أن يدرس كل وحدة على حدة، متبعا طريقة الاستقراء، منطلقا من الخاص الكثير إلى العام الموحد الجامع. لهذا يلجأ عموما إلى رسم تصور أو نموذج (أو «نظرية» كما يحلو للغويين الأمريكيين أن يسموا) يكون أداة ممكنة للتحليل. وبهذه الأداة النظرية يأخذ بمعالجة النتاج القائم في حقله، فيكشف منه ما يطابق النظرية وما يخالفها، ويكشف داخل النوع الأول درجات وألوان وفروق، هي نتيجة التاريخ والجغرافيا والثقافة[2].

التصور المتحصل من الدراسة العلمية المتأنية لكل رواية بمفردها، المتجمعة عناصره من إحصاء العناصر المتكررة ومواقعها ودورها وعلاقات كل منها بسواها، أليس هو التصور الأمثل علميا ومنطقيا؟ ولكن هل يمكن لمثل هذا المشروع أن يبصر النور؟ هل يمكن فعلا تحليل كل النتاج الروائي، مثلا، الماضي والحاضر، المتزايد بالآلاف كل سنة وبكل اللغات الحية؟ التصور أو النموذج أو النظرية التي يلجأ إليها السيميائيون ليست، إذا، سوى أداة تجريبية. وهي تجريبية من جهتين: الأولى أنها خلاصة تجربة الناقد في القراءة الروائية، والثانية أنها اقتراح يعرضه الناقد للتجربة. ليست النظريات السيميائية خلاصات نهائية، ولا يمكنها أن تكون.

القراءة التي نعرضها، وبالتالي نقترحها، للرحلة ليست إذا سوى اقتراح مؤسس على جملة من المفاهيم النقدية الشائعة في الأبحاث السيميائية. ولكنها قراءة تعي أن نقل المفاهيم والأدوات من حقل القصة العامة، أي القصة المبنية على الخيال والاحتمال وحرية الكاتب في توجيه الأحداث ورسم الشخصيات والنهايات، إلى حقل قصة السفر، أي القصة المبنية على الواقع الحقيقي والتاريخ والمقيدة صاحبها بحوادثها وشخصياتها ونهاياتها، لا يمكن أن يكون تلقائيا. هذه القراءة تمارس عملية اختيار مستمر لما يناسبها، وعملية تعديل لما تختار لكي يأتي منطبقا تماما على النص، موافقا لخصوصية قصة السفر. وبما يمكن لسيمياء الرحلة أن تستعيره من سيمياء القص العام: موقع النظر Point de vue، هيئة السرد Instance narrative (الكاتب، البطل، الراوي، المروى له، . . .)، الزمن والمخالفات الزمنية، المكان، تعرية الأسلوب Dénudation des procédés، النص المقفل مع الافتتاحية والخاتمة، وغيرها.

ويبقى لسيمياء الرحلة أن تستكمل نموذجها من استقراء النصوص، وتطبيقها على الواقع. هكذا تتحصل لها عناصر جديدة خاصة بها: بواعث الرحلة، وسائل النقل، ومخطط الرحلة. وهكذا تتعدل فيها العناصر المشتركة لتأخذ في قصة السفر حجما أو دورا أو وجوها لا تعرفها سيمياء الرواية ولا تستخدمها. من هذه العناصر المشتركة نذكر الوصف الذي يأخذ في الرحلة الدور الأول، والزمن الذي يتلاعب الكاتب الرحالة بمستوياته فيخلط في نصه حوادث لا تنتمي كلها دائما إلى الرحلة، وهيئة السرد التي تختلف حالها في قصة السفر: فالكاتب هنا شخص حقيقي والبطل حقيقي وهما واحد، والصعوبة التي تواجه القارىء في هذه الحال هي التفريق بين صوت الكاتب وصوت البطل، بين صوت الريحاني، مثلا عام ١٩٠٧ حين كان يقوم برحلته إلى الأرز، وصوت الريحاني عام ١٩٣٨ حين كان يدوّن رحلة الأرز.

لن يكون بالإمكان كتابة مقالة تتناول كل هذه العناصر وتوضحها وتسلك طريق العلم إليها من دون اعتماد نص ما، قصة سفر ما، تسمح - إذا كانت ناجحة وغنية - بالتطبيق. ولقد اخترنا لذلك رحالة عربيا لسانا وهوى هو أمين الريحاني، واخترنا من كتب رحلاته واحدا هو «قلب لبنان» الذي يتكون من عدة رحلات قصيرة قام بها في لبنان. وسنحاول التركيز في تحليلنا على العناصر الخاصة بالرحلة مهملين العناصر المشتركة بينها وبين سائر أنواع القصة، لشيوع الكتابات التي تتناولها في مجلاتنا ومكتباتنا.

مقدمة

يميز توماشفسكي، في ترتيب العناصر الموضوعية. نوعين يختلفان في درجة خضوعهما لمبدأ السببية: الأول يسود المؤلفات القائمة على الحبكة كالرواية والملحمة، والثاني يسود المؤلفات الوصفية غير القائمة على الحبكة كالرحلة. وينبه توماشفسكي إلى أن الحكاية (أي مادة القصة) تتطلب في آن واحد العنصر الزمني والعنصر السببي. الرحلة توفر العنصر الزمني، أي تتخذ شكل متوالية زمنية، إذا تناولت حكايتها مغامرات الرحالة الشخصية. أما إذا اقتصرت على عرض الانطباعات فإنها تتحوّل إلى قصة بلا حبكة.

التمييز الذي يشير إليه توماشفسكي مزدوج في الحقيقة. فمن جهة أولى هناك تضاد بين الرحلة والرواية:

- سرد حر + وصف = رحلة

ـ تسلسل + أحداث = رواية

ومن جهة أخرى هناك تضاد بين المغامرات وسرد الانطباعات:

ـ سرد مغامرات = حكاية قائمة على حبكة

ـ سرد انطباعات = حكاية بلا حبكة

لكن الرحلة، في الواقع، لا يمكن أن تقتصر على نوعي الترتيب اللذين أشار إليهما توماشفسكي. فهناك أنواع مختلفة، لا باختلاف شخصية الرحالة وحسب بل باختلاف وظيفته: مهاجر، محارب، مبشر، سائح، رجل أعمال، طيار، دبلوماسي، مراسل صحفي، مغامر، الخ. كل واحد من هؤلاء يرحل، ولكن تبعا لمهمته وظروفه وذوقه. وكلهم، أو على الأقل كل الذين يروون رحلتهم، يلتقون على أمر واحد هو أنهم يروون حكاية حقيقية وينقلون معلومات. هذا الأمر هو مدار الفرق بين الرحلة والرواية، وهو يقوم على ثلاثة تضادات:

ـ تضاد بين الحقيقي والوهمي.

ـ تضاد بين المفيد وغير المفيد.

ـ تضاد بين التوثيقي والاقتصادي.

بين الرحلة والرواية

التضاد بين الحقيقة والوهم هنا هو تضاد إجمالي. فهو لا يستبعد الطابع الوهمي لعدد من الرحلات، ولا يستبعد الطابع الحقيقي لعدد من الروايات أيضا. وقد يكون الوهم أو الحقيقة في الأثر كاملا. ولكن كمال الحقيقة لا يحدده الكاتب أو الناشر. فالرواية التي تحمل على غلافها الخارجي أو على صفحة العنوان الداخلية عبارة «قصة حقيقية» ليست بالضرورة كذلك. ومثلها تلك الروايات التي تنبه القارىء إلى وجوب الامتناع عن الربط بين شخصيات الرواية وشخصيات تماثلها في عالم الواقع: «كل تشابه بين شخصيات هذه الرواية وشخصيات حقيقية تعيش في عالم الواقع هو تشابه غير مقصود ومن نتاج الصدفة...». وهذه العبارات وأمثالها تحضّ القارىء على التشبيه وعلى البحث عن الشبيه، مثلما تحرّض عبارة «بدون تعليق» تحت الرسم الكاريكاتوري على التفكر في المعنى البعيد غير الظاهر للرسم. ليست الرواية الحقيقية إذا هي تلك التي يصفها كاتبها أو ناشرها بهذه الصفة بل هي تلك التي نستطيع، بل التي استطعنا أن نتحقق من صحة حوادثها وزمانها ومكانها وحركة شخصياتها وصفات كل منها والمغزى العام لمجراها. فإن صحّ كل ذلك لا يبقى فرق بين الرواية والتاريخ. وقديما فصل أرسطو بين الشعر، بوصفه تمثيل المثل الأعلى، وبين التاريخ: «إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال وإما بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن

أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي.[٣]

هذا الفصل بين الشعر والتاريخ، أي بين الحدث المحتمل الوقوع والحدث الواقع، ينطبق على ما بين الرواية والرحلة. فالرواية كالشعر لا تصور الحدث الواقع ولو ادّعت ذلك. ومحاولات زولا Emile Zola لخلق رواية «تجريبية» خير تجربة لكشف الحدود التي يمكن للفن الروائي بلوغها في اقترابه من الحقيقة. فقد شبه زولا عمل الروائي «الطبيعي» بعمل العالم. «إننا تابع من خلال ملاحظاتنا وتجاربنا مهمة عالم الفسلجة Physiologie، الذي تابع بدوره مهمة الفيزيائي والكيميائي.»[٤] وإذا كان عالم الفسلجة يهتم بوظائف أعضاء الجسم البشري فإن الروائي «الطبيعي» يصب اهتمامه على الطبائع والأهواء، فهو محلل يحلل الإنسان في حياته الفردية والاجتماعية. إن إصرار الواقعيين الطبيعيين على تمثيل الواقع الاجتماعي كما هو من غير تمويه الوجوه البشعة فيه أو إخفائها أو التقليل من شأنها، جعلهم يدخلون إلى الأدب، والرواية تحديدا، موضوعات لا عهد له بها كالجنس والبغاء والعنف والإدمان على الكحول والمرض واستغلال الإنسان للإنسان. وهي موضوعات تساعد كثيرا على تحليل طباع الناس وأهوائهم، وسلوكهم الفردي والاجتماعي، لأن الإنسان يميل إلى كشف أخلاقه وأفكاره وطبعه في كل أمر يلبي به حاجاته. لقد صوّر الروائيون الواقع وحشدوا لذلك تفاصيل كثيرة، «فجدية القص، وحسن جمع التفاصيل والأقوال والمستندات والتواريخ والسلالات، يدفعان بنا إلى دخول اللعبة. والبلية أن لا شيء من هذا كله صحيح، وأننا لو تفحصنا عالم بلزاك بوضوح لاكتشفنا ـ عكس توقعنا ـ خيالا لا ينضب، ولا مبالاة بالوقائع، واضطرابا مقصودا، واستخفافا واعيا بالصدق»[٥]. هذا الاكتشاف لا يقلل من واقعية النص ولكنه يوضح نوع الصلة التي تربطه بالحقيقة التاريخية. ذلك أن الأدب لون من ألوان وصف الواقع. فهناك التاريخ والسيرة، والأدب أعم منهما، وهناك علما النفس والاجتماع، والأدب أخص منهما. هذا يترجح التصوير الأدبي للواقع بين النموذجية والخصوصية. فالرواية لا تصور واقعة ذات وجود زماني ومكاني حقيقي ولكنها تجتهد لخلق صورة أو موقف أو حدث يتضمن كل العناصر الأساسية التي ألف الناس وجودها في أمثال هذه الصور أو المواقف أو الأحداث. وهذا هو معنى قول موباسان: إن الروائي لا يصور الحقيقة بل يصور شيئا يوهم بالحقيقة فيتبع منطق الوقائع لا تسلسلها الاعتباطي.[٦]

وموباسان كاتب واقعي. فهو تلميذ فلوبير، وعنه أخذ مبدأي الملاحظة واحترام الحقيقة اللذين تختصرهما هذه الجملة من مقدمة روايته «بيار وجان» (Pierre et Jean): «أتطلع مليا إلى ما أريد أن أصور وبانتباه جم لأكتشف وجها لم يره أحد ولم يتكلم عنه أحد».[٧] فالأدب لا ينقل عالم الواقع كله بل يختار من عناصره التي لا تحصى عددا محدودا، وهو لا ينقلها كما هي بل يعيد تنظيمها وفق غايته. فالعالم الواقعي معطى خارجي لا يد للكاتب فيه، أما النص الروائي فنتاج الكاتب والمعبر عن أهدافه. الهدف الأول الذي يسعى إليه النص الأدبي، والذي يبرر انتماءه إلى عالم الفن، ويعطيه هويته الأدبية، هو الجمال. وللجمالية شروط كثيرة ومعقدة على مستوى البناء والموضوع والأسلوب. واحترام هذه الشروط يمنع النص الفني من مطابقة الواقع «الرواية محاكاة ـ حسب تعبير أفلاطون ـ ولكنها محاكاة فنية».

ليست صورة الواقع، في كتابات الرحالة، صورة وهمية مستفادة من خيال الكاتب ولا هي صورة محتملة الوجود، أو حدثا محتمل الوقوع. ذلك لأن هدف الرحالة يختلف تمام الاختلاف عن هدف الروائي، الرحالة يقوم بفعل هو الرحلة، ثم ينقل هذا الفعل الواقع كما وقع له وأحسه وفهمه. ولكن الرحلة كفعل لا تكون منفصلة عن المكان والزمان، ويحتاج الرحالة فيها إلى دليل يفسر له ما يشاهد من الآثار، ويوضح له ما يحرك عواطف الناس من العقائد، وما يوجه سلوكهم من العادات والتقاليد، ويرسم له صورة شاملة عن أخلاقهم وثقافاتهم وآدابهم. هذا الدليل هو الكتب والناس. يقول المقدسي في كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» متكلما على تقسيم كتابه ومصادره: «فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام أحدها ما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات، والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وغيره. وما بقيت خزانة ملك إلا وقد لزمتها، ولا تصانيف فرقة إلا وقد تصفحتها، ولا مذاهب قوم إلا وقد عرفتها، ولا أهل زهد إلا وقد خالطتهم، ولا مذكرو بلد إلا وقد شاهدتهم حتى استقام لي ما ابتغيته في هذا الباب»[٨]. ويقول في مكان آخر موضحا ما ألزم نفسه به مما يشكل منهجا لأمثاله: «وتجنبت الكذب والطغيان، وتحرزت بالحجج من الطعان، ولم أودعه المجاز والمحال، ولا سمعت إلا قول الثقات من الرجال...»[٩].

هذه المصادر المختلفة وهذا التجنب والتحرز يرمي إلى غاية واحدة هي صحة الخبر. فأدب الرحلة يدعي أنه ينقل الحقيقة لا شبيهها، وينقل الواقع لا المحتمل. إنه أدب التحقق، الرواية التي يمكن للقارىء أن يتحقق من شخصياتها وزمانها ومكانها ومدنها وأن يتعرف شخصية بطلها ورفاقه في رحلته، وشخصيات من استضافوه من المشهورين والمغمورين وأن يجمع حوفا من المعلومات ما لم يرد ذكره في نص الرحلة.

التضاد بين المقيد وغير المقيد لا ينفصل عن مفهوم الحقيقة والإعلام. فالرحلات التي تنتهي إلى نص مكتوب هي غالبا رحلات تمت لهذا الغرض. لهذا نجد الرحالة مهتما بما يعنيه ورفاقه ويشوقه، ومهتما بدرجة أعلى بما يعني قراءه، «شديد الانتباه إلى خصائص البلاد والشعوب الأجنبية، شديد الصدق في ملاحظاته وأوصافه، حريصا على تأدية دوره كشاهد لمصلحة الحقيقة، والعلم»[١٠] الشهادة للحقيقة والعلم هي مساهمة الرحالة في كتابة التاريخ وتقدم الحضارة. وكثيرا ما نجد عند الرحّالة العرب المحدثين هذا الهمّ الذي يحولهم إلى مصلحين اجتماعيين، إلى دعاة تغيير للعادات والنظم الاجتماعية والسياسية. يكفي أن نذكر أمين الريحاني وأحمد فارس الشدياق.

يقول الشدياق مقدما كتابه «الواسطة في معرفة أحوال مالطة وكشف المخبأ عن فنون أوروبا» ويعلم الله أني مع كثرة ما شاهدت في تلك البلاد من الغرائب، وأدركت فيها من الرغائب، كنت أبدا منغّص العيش مكدّرة، كمن فقد وطره، ولزمته معسرة، لا يروقني نضار، ولا نضرة، ولا نعمة، و لا مسرّة، ولا طرب ولا لهو، ولا حسن ولا زهو، لما أني كنت دائم التفكر في خلوّ بلادنا عما عندهم من التمدن، والبراعة والتفنّن، ثم تعرض لي عوارض من السلوان، بأن أهل بلادنا قد اختصوا بأخلاق حسان، وكرم يغطّي العيوب ويستر ما شان، ولاسيما الغيرة على الحرم، وصون العرض، عما من هذا الصوب يذم، ثم أعود إلى التفكر في المصالح المدنية، والأسباب المعاشية، وانتشار المعارف العمومية، وإلى إتقان الصنائع وتعميم الفوائد والمنافع، فيجفل ذلك السلوان، وأعود إلى الأشجان»[١١].

هذه المعرفة الجديدة التي يكتسبها الرحّالة من المخالطة، والمشاهدة والمطالعة تدفعه إلى مقارنة حال الشعوب التي ارتحل إليها بحال شعبه وبلاده. فيطمع بإفادة بلاده من الجديد المفيد. «إلا أن رغبتي في حب إخواني على الاقتداء بتلك المفاخر، هي التي سهلت علي هذا الخطب وأطالت باعي القاصر، فأمسكت القلم من بعد إلقائه مرارا...»[١٢].

يبقى أن نقول إن الهدف النفعي الذي يوجه كتابات الرحالة يترافق غالبا مع هدف آخر هو تسلية القارىء بالمدهش والغريب. إلا أن هذه التسلية قد تكون الوجه الجذاب الذي يغري القارىء بالمطالعة، فيتعلم وهو يتسلّى طبقا لمبدأ المسرح الكلاسيكي.

ينتمي التضاد بين التوثيقي والاقتصادي إلى الإطار الذي ضم البحث في الحقيقي والنافع. أما المقصود بالاقتصادي هنا فهو اقتصاد الكلام، اقتصاد القصة المكتوبة التي تروي الرحلة بأحداثها وأفكارها وانطباعات صاحبها. راوي الرواية يسعى إلى ما ينسج له الحبكة والخاتمة. كل موقف لا يخدم مباشرة هذا الهدف، هو زائد ومصيره الإهمال، لأنه يخالف مبدأ الاقتصاد في الرواية. أما كاتب الرحلة فلا يأبه لمبدأ اقتصاد الكلام، ولا يعنيه ذلك. فهو لا يبني عمارة هندسية يخضع فيها سلفا لمبادىء وقوانين صارمة بل يسعى إلى أثر يجمع فيه المهم والنافع والمدهش. قارىء الرواية يبحث عن الحدث والتحليل النفسي الذي يرافق عرضه، قارىء الرحلة يبحث عن المجهول والغريب، أي يبحث عن المعلومات. حتى المغامرة التي تنزلق الرحلات إلى تصويرها أحيانا يعرضها أدب الرحلة كمغامرة فريدة بإطارها وشخصياتها، ويطيل وصفه لهذا الإطار وهذه الشخصيات. وحينئذ تظهر الرحلة كمرادف للكشف، ويصبح الوصف مكانا للعبتين: الصدق والشمول.

الصدق في الوصف مطلب أساسي للقارىء الباحث عن المعلومات والكشف. فالوصف هنا وثيقة. ولكن، هل يفترض الصدق الشمول؟ ان البحث عن الصدق، عن المعلومات الكاملة والشاملة يولّد في النص نوعاً من الاستطراد. يقول جان ريكاردو: «كل التفصيلات الوصفية استطرادات. وكثرة الاستطرادات تحول الوصف إلى أداة لإغراق القصة»[١٣]. وإذا كان القارىء يحس بثقل هذا الوصف فالكاتب ليس أقل إحساسا منه به، والدليل هو هذه الصيغ المختلفة التي يستخدمها لإعلان العودة إلى القصة، والتي توحي كلها بأن الكاتب قد أوقف الوصف قبل انتهائه. ان الوصف لا ينتهي. فوصف الشخصية قد يصل إلى حد التدقيق في الألوان المتراكبة لقزحية عين البطلة، كما فعل فلوبير في رواية «مدام بوفاري»، وربما بلغ أبعد من ذلك. وحدها القطع الوصفية التي يجري بناؤها على شبكة معلومة (كشبكة الفصول، والجهات الأصلية، والاتجاهات: أمام، وراء، فوق، تحت، هنا، هناك، إلخ..) تعطي الانطباع أن الوصف قادر على الإحاطة بموضوعه من دون أن يستولي كل أجزائه.

ولكن الوصف الذي يبعد سرد الرحلة عن سرد الرواية يقرب أدب الرحلة من الأدب العام. فالبحث عن الصحيح والمفيد والإخباري يضحّي من أجل هدفه بالعنصر الجمالي والأدبي. لهذا يشكل الوصف العنصر التعويضي، بل الجهد الذي يبذله أدب الرحلة للمحافظة على الهوية الأدبية، ورفع مستوى قصة الرحلة إلى مستوى الآثار الأدبية، ونقلها من الشهادة البسيطة إلى الأثر الفني.

نضيف إلى هذه التضادات الثلاثة أن قصة الرحلة المصوغة بضمير المتكلم، بسبب سردها فترة من حياة الرحالة ـ الكاتب، تخالف الرواية التي تنقل، مبدئيا، مضمون فترة من حياة وهمية لا يمكن الخلط بينها وبين المؤلف فقارىء الرحلة يعرف سلفا الخاتمة السعيدة لمغامرة البطل، لأن البطل هو الكاتب الذي يخاطبه الآن ويروي له ختام المغامرة. أما في الرواية، فيبقى القلق والترقب كاملين، لأن القارىء لا يملك أي معطى يمكنه من معرفة الاتجاه الذي ستسلكه الأحداث أو يسمح له بالاطمئنان إلى مصير بطله.

يمكن القول إذا، إن نص الرحلة هو نص قصصي له شروطه الفنية الخاصة. المشاهدة ونقل المهم والجديد والممتع والنافع هما أهم هذه الشروط. أما توازن هذه العناصر داخل النص فتفرضه الرغبة في إرضاء القارىء، «إن قراءة قصص الأسفار، حين تكون هذه صحيحة وحصيفة، يطيب لكل الناس، يرغبها القراء في العادة للمتعة التي تحملها إليهم، ولكن الأشخاص الفطنين يستغلونها للجغرافيا والتاريخ والتجارة»[١٤].

مكوّنات الرحلة

إن قصص الأسفار التي سنحاول تحليلها ـ وهي «قلب لبنان» لأمين الريحاني ـ تنتمي إلى فن الرحلة الذي سبق الكلام عليه. هذه القصص ككل الرحلات تحاول أن ترينا، من خلال كاميرا متحركة هي الرحالة نفسه، مجموعة من اللوحات تمثل الطبيعة (الآفاق الجغرافية، الغابات، الجبال، الوديان، الصخور، الأنهار، الطرقات، الكروم، الخ..)، والمسكن (المنازل، الأديار، الفنادق، المقاهي، القرى، الخ..)، والساكن (الرجل، المرأة، الشاعر، البقّال، رجل الدين، الفلاح، اللبناني، الأجنبي، الحي، الميت، الواقعي، الأسطوري)، والملاهي (الرقص، لعب الورق، لعب الروليت، الخ..). هذا الوصف هو مكون من مكونات الرحلة أو قصة السفر.

ولكن القطع الوصفية ليست سوى مقاطع من زمن الرحلة يمهد لها ويؤطرها التنقل الذي يشكل المفاصل الرئيسية للرحلة، وككل حكاية، يمكن تشبيه قصة السفر بجملة لغوية: لكليهما مضمون وزمن وأشخاص يشاركون في الفعل. ولكن هذا التشبيه لا يعطي سوى فكرة محدودة عن القصة، فقليلا ما يحترم الكاتب نظام الوقائع في السرد. إنه يستبق أحداثا ويؤخر أخرى يحتاجها القارىء ليتابع مجرى الحكاية، وذلك لتشويق القارىء واستكداده. فضلا عن ذلك، يقحم الكاتب في القصة الرئيسة قصصا ثانوية لا نعرف أحيانا مكانها في زمن القصة. ليس الزمن في القصة إذا زمنا بسيطا، وتلاعب الكاتب بالزمن، وهو تلاعب مقصود، يشكل المكون الثاني من مكونات قصة السفر.

لا يقتصر مفهوم الزمن على ترتيب الأحداث والتلاعب الذي يتعرض له هذا الترتيب أحيانا من جانب الكاتب. فقصة السفر، باعتبارها تنقل وقائع تاريخية حقيقية تنتمي إلى الزمن المادي الذي يحدده بنفنيست (Benveniste) بأنه «متتابع مطرد، لامتناه، خطي، قابل للتقطيع حسب الطلب»[١٥]. وتتابع الوقائع في الزمن المادي أمر مستقل عن تلاعب الكاتب بالزمن وتلاعبه بالقارىء. فهو يتبع خطا ثابتا لا يتغير، بل هو المقياس الذي نقيس به انحراف السرد. وبوسع الناقد أو الدارس أن يحقق في صحة التتابع «التاريخي» مستندا إلى كتابات الكاتب وإلى الدراسات التي تناولته. هذه المستندات لا تنتمي بأي حال إلى قصة السفر، ولكن العودة إليها ضرورية من أجل فهم أفضل للنص.

إن القصة التي تروي وتصف تتوجه إلى قارئ يتابعها بانتباهه وبخياله. ولكن الكاتب قد يقع أحيانا في سحر منظر طبيعي، أو جو، أو فكرة، أو روح يحس بها ترفرف في قلعة أثرية مهجورة. فيتوجه عندئذ إلى هذه الروح، فإذا السرد يتغير أسلوبا ومضمونا، وتتحول الأخبار إلى تأمل، والقصة النثرية إلى قصيدة شعرية. هذه القصائد تشكل بفرادتها وباللون الذي تعطيه للنص مكونا ثالثا من مكونات الرحلة أو قصة السفر.

حوافز الرحلة

ترتبط الحوافز، بالنسبة إلى عدد كبير من الرحالة، بحاجة شخصية وإن لم تكن فريدة. يشير جان تيفنو (Jean thevenot) في كتابه «رحلة إلى المشرق»، إلى أن حب السفر كان دائما أمرا طبيعيا لدى الساعين إلى ماهو حسن ونافع، والراغبين في أن يكونوا على ذلك شهودا ومشاهدين.[١٦] حسن ونافع صفتان يعود تقديرهما إلى كل فرد حسب أفكاره ومشاعره الخاصة. لهذا اختلفت حوافز الرحالة إجمالا، وإن كان بعضها كالحج من الحوافز الشائعة عند المسلمين، وزيارة بيت لحم والقدس من حوافز المسيحيين، والرحلة لطلب العلم في المشرق مما اشتهر به الأندلسيون. وهذه الحوافز الجماعية يفرضها عادة الدين أو الواقع الثقافي. إلا أن كلامنا عن حوافز الرحلة لا يتناول كل من ارتحل عن دياره، بل يتناول هؤلاء الذين دونوا رحلاتهم في كتب، وهم على كثرتهم، يشكلون نسبة قليلة جدا من عدد الراحلين. وربما أمكننا أن نختصر حوافز الارتحال في أفكار عامة هي: أولا، الضرورة. ولعلها من أقدم الحوافز البشرية على الرحيل، فالحروب والنزاعات المحلية والمجاعة والضوائق الاجتماعية كانت كلها سببا لرحيل الإنسان. وكان الكتاب عموما في طليعة الراحلين بسبب رفض المثقف للحرب والظلم والاستكانة. ثانيا، العلم. ذكرنا رحلات الأندلسيين والمغاربة عموما إلى المشرق طلبا للعلم، ونضيف الآن رحلات طلابنا إلى الغرب للغرض نفسه، ونذكر من هؤلاء الطلاب رفاعة الطهطاوي الذي دون رحلته في كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، ومن باب العلم أيضا الاكتشاف، فالرحلات البحرية كانت سبيل العلماء إلى معرفة الأرض وشعوبها وجغرافيتها، والرحلات الفضائية كانت ومازالت رحلات علمية لمعرفة نظامنا الشمسي وإمكانات الإفادة من كواكبه. ثالثا، المتعة. والمتعة هي لذة السفر، هي نداء البعيد. هي الابتعاد عن المعروف والمعتاد واليومي والانطلاق إلى الأرحب والأجد والنكهة غير المألوفة والمنظر المدهش. الرحلة إلى المتعة هي الرحلة إلى الاستقلال، إلى الحرية، حيث المهم هو السفر لا البلد الذي نسافر إليه. فرح السفر كفرح العيد فيه لذة مجهولة، خليط من شوق الطفولة، من جاذبية البعيد، من تأثيرات الإيمان، من لذة المخاطرة، من العالم الذي صار قرية واحدة:

أرى أوربا مدينة كبيرة واحدة،

ملأى بالمؤن، وبكل مباهج المدينة،

وبقية العالم

هي لي ريف مفتوح أركض فيه، بلا قبعة،

في وجه الريح، وأطلق صيحات وحشية!(١٧)

إذا كانت الرحلة ثمرة حاجة ما يقضيها المسافر، فالمنطق يقضي بأن نتوقع لكل رحلة من رحلات الفرد الواحد سببا قد يكون مختلفا عما سبقه. ماهي حوافز رحلات أمين الريحاني في «قلب لبنان»؟ هل تشبه حوافز رحلاته إلى البلاد العربية التي نشر وقائعها في كتبه «ملوك العرب» و«المغرب الأقصى» و«قلب العراق» و«تاريخ نجد الحديث» وغيرها؟ يقول الريحاني في إحدى رسائله: «إني مثلك في شغل شاغل لا يخلو من الإرهاق. إنما هو مفروض مني عليّ. فإن بين يديّ تأليفا عن لبنان شبيها بتأليفي عن البلاد العربية». (١٨)

عرض الريحاني الحوافز الشخصية والموضوعية التي قادته إلى الرحلة في البلاد العربية، وذلك في المقدمة التي كتبها لأولى رحلاته «ملوك العرب» الصادر عام ١٩٢٤، وفي مقدمة آخر رحلاته المطبوعة في حياته «المغرب الأقصى» الصادر عام ١٩٣٩.

يعرض صاحب «ملوك العرب» حوافزه على الرحيل إلى الجزيرة العربية بشكل قصة تسجل التبدل التدريجي الذي أصاب أفكاره وعواطفه بتأثير من قراءاته فيبدأ مقدمته بوصف موقف المجتمع اللبناني المسيحي من العرب: إنه موقف يطبعه الخوف على العموم، وعلى هذا الموقف تربى الكاتب إلى اليوم الذي قادته قراءة امرسن (Emerson) إلى قراءة كارليل (Carlyle) الذي عرفه ـ من خلال كتابه Horves and Hero - Worship ـ بالنبي محمد. أما ايرفنغ (Irving) فقد عرفه بآثار العرب في الأندلس من خلال كتابه ـ «الحمرا» ـ وتكفل أبو العلاء المعري بإثارة إعجابه بالتراث العربي. من الخوف إلى الإعجاب إلى الشعور بالانتماء إلى الشعب العربي إلى الحلم باستعادة هذا الشعب سابق مجده: هذه هي رحلة التبدل التي قطعها أمين الريحاني داخل نفسه وعرض تفصيلها في مقدمة «ملوك العرب». هذا الاستعداد النفسي وجد التشجيع والدعم من أفكار المستشرقين الذين وصفوا الحياة سفرا متواصلا في الأرض، ووصفوا الأرض صحراء عربية يلتقي فيها الشعر والنبوة والمد الصحراوي والواحات في بحار الرمل.. «وماذا في نيويورك؟ ماذا في نيويورك غير الضوضاء والعناء والبلاء». (١٩) وقرر الريحاني أن يقتفي آثار هؤلاء الأجانب اللذين «يسيحون في بلاد كانت قديما ولا شك بلاد أجدادي، ويخاطرون بأنفسهم فيها حبا بالعلم، فيكشفون منه المخبأ، ويجلون المصدأ، ويقربون البعيد، ويغربون في اللذيذ المفيد». (٢٠) «وصارت رحلة الجزيرة العربية حلما صار يعاوده ويستحثه ويناديه «باسم القومية ومن أجل الوطن، وتدعوني إلى مهبط الوحي والنبوة.» (٢١) إلى أن تمت الرحلة ضمن غايتها: تمهيد سبيل التفاهم المؤسس على العلم والخبر اليقين بين ملوك العرب. (٢٢)

بعد ذلك بخمس عشرة سنة كتب أمين الريحاني مقدمة رحلته «المغرب الأقصى». في هذه المقدمة التي نشرت قبل سنة واحدة من وفاته، يعود إلى حوافز رحلاته إلى البلاد العربية، فيشدد على الحوافز الموضوعية: تعريف العرب أمام الأمريكيين. ومن مقارنة المقدمتين نستخلص أن لا فرق بينهما إلا في أسلوب العرض. أشاهد وأجعل سواي يشاهد، هذا هو الهدف، ولكنه يشدد في المقدمة الأولى على

المشاهدة بينها يشدد في الثانية على ضرورة نقل ثمارها . في مقدمة «المغرب الأقصى» يرسم الرحالة لنفسه مهمة ، بل رسالة عليا . ويقوده «وهم العبقرية» إلى تقدير شخصه أكثر وعيا من جميع الأمريكيين . فيشفق على هذا الشعب المتكدس في مدن كالغابات ، في ناطحات سحاب كالجبال ، في غابات وجبال من الجهل . ويشعر الريحاني بأن عليه واجبا هو إنقاذ الناس من الجهالة التي تجعلهم يعتقدون بأن العالم هو أمريكا وأنه لا يوجد ما يستحق الاهتمام خارج حدود الولايات المتحدة . (٢٣) هكذا لم يرحل الكاتب ليرى فقط ، بل ليظهر شعبه أمام قوم لا يعرفون غير أنفسهم .

حوافز الرحلة في «قلب لبنان» مختلفة كل الاختلاف . ومع أن الكتاب ـ غير المكتمل والذي طبع بعد وفاة المؤلف ـ لا مقدمة له تشرح الأهداف التي يسعى الرحالة إليها والحوافز التي تشده وتحركه ، فإن من الممكن استخراج حوافز خمسة على الأقل من الرحلات التسع التي تؤلف الكتاب .

هذه الحوافز هي ، إجمالا بعيدة عن تلك التي أشار إليها في رحلاته إلى البلاد العربية . ليس للرحالة في قلب لبنان رسالة يؤديها . وسياحاته في جبل لبنان هي جولات متعة وبحث . فلبنان وطنه ، وإليه تشده ذكريات الطفولة والحنين والحب . كما أن جولاته في لبنان سبقت كثيرا قراره بالرحلة إلى البلاد العربية واستمرت إلى يوم وفاته ، وقد بقي عدد من الرحلات على مستوى الفكرة والمشروع . ماهي حوافز رحلات قلب لبنان؟ إنها كثيرة ومتنوعة .

في الرحلة الأولى ، يقرر الرحالة ، بدافع من إيمانه بالطبيعة الأم وبالطبيعة معبد الله ، أن يزور الأرز فيحج «إلى أقدس ما في الجبل المقدس» . (٢٤) فكيف يبني العابد معبده في الوادي ويظل ابن الطبيعة مقيما فيه ثلاث سنوات ولا يزور أقدس مكان في لبنان ، لا يحج إلى الأرز؟ هذا هو الكفر بعينه . وقد آلى ذلك الشاب على نفسه ألا يكون من الكافرين . (٢٥)

في الرحلة الثانية ، يقرر الرحالة ، وقد اعتاد المشي في الجبال أن يقوم بجولة طويلة سيرا على القدمين . «تعودت المشي في الجبال لا رغبة بالنزهة فقط بل حبا باستكشاف جمال الطبيعة في مشاهدها ومكنوناتها . مارست المشي قليلا في بادىء الأمر ، فقويت عليه . . وصار المشي يشوقني حبا به لا بشيء سواه ، مثل كل عمل يحسنه المرء فيهواه ، فنشأت فيّ ، بعد العودة من الأرز ، رغبة في رحلة على القدمين مثل المكارين ، رحلة طويلة لا تعد بالساعات بل بالأيام» . (٢٦)

في الرحلة الثالثة ، يختلف الحافز كثيرا عنه في الرحلتين الأوليين . فالرحالة لا يبحث عن جمال الطبيعة ولا عن لذة المشي . إن هدفه مادي وتافه : تفقد أملاكه . «وقد ورث والدي بعض تلك الأملاك ، قبلي بها . ما استطاع أن يبيعها بما يدنو من أصل الدين ، ولا أن يستثمرها بواسطة شركاء لا يفتنون في الاستهان ، ولا أن ينقلها إلى وادي الفريكة . بقيت له وعليه إلى آخر أيامه ، فكتب لي ، وعليّ الاهتمام بها مثله والاغتنام! وقد رحلت مرة ، مثل جدي ووالدي إلى بلاد جبيل استقصي خبر ذلك العقار . . (٢٧) هذا الحافز المادي سرعان ما تحول إلى حافز نفسي وعاطفي . فقد خلقت الرحلة في نفسه شوقا إلى زيارة منطقة جبيل ، من جديد ، لا «لتقصي خبر ذلك العقار» بل لتقصي أخبار أصدقاء له في المنطقة وزيارتهم في قراهم . هكذا شد الرحيل مرة أخرى في إطار هذه الرحلة الثالثة .

الرحلة الرابعة تبدو امتدادا للرحلة السابقة، من جهة المكان الذي تجري فيه، ولكنها رحلة مستقلةمن جهة الحافز الذي يشد إليها: زيارة غابة أرز جاج. «مرت الأيام، وما نسيت أني بدأت برحلة لبنانية صغيرة، وما أكملتها. ولا ذهب من البال أن الوادي الذي دخلته، وتشوقت محاسنه الطبيعية والبشرية، ينتهي إلى جاج، وأن جاج هي الباب إلى جبل هناك يكتز من الأرز كنوزا مجهولة، إلا عن يقيمون بذلك الجوار..» (٢٨)

الرحلة الخامسة والرحلة السادسة لا حوافز معلنة لها. يفتتح الكاتب الرحلة الخامسة بالقول: «الانزال في البلاد التي نزح منها الأجداد، في جبيل..» (٢٩) عن الرحلة السادسة يقول: «ها نحن للمرة الرابعة في البلاد الجبلية نسلك الطريق التي سلكناها سابقا..» (٣٠) هذه الإشارات المكانية لا تتيح استشفاف حافز ما لهاتين الرحلتين، وقد يكون المؤلف يعتبرهما مكملتين للرحلة الثالثة.

في الرحلة السابعة، يكشف الرحالة حافزه: على أثر قراءة كتاب «حياة يسوع» لارنست رينان، اقترح الريحاني على أصدقائه القيام بزيارة قبر هنرييت رينان في قرية عمشيت. «كنت أقرأ يومئذ كتاب رينان «حياة يسوع» وكتيّبه «شقيقتي هنرييت» فذكرت ما كان من فضلها على شقيقها وأدبه، وقلت إنها مدفونة في عمشيت، وان قبرها جدير بأن يحجه الصالحون». (٣١)

الرحلة الثامنة تبدأ بحافز خاص جدا: فحين كان الرحالة طفلا أصيب بالتهاب في أذنه لم ينجح الطبيب في شفائه. لذا نذرت أمه نذرا للقديس كفيفان. ثم سنحت الفرصة للوفاء بالنذر: «وفي هذه الأثناء جاء والد الصغير كتاب من صديقه يدعوه وعائلته لزيارة غرزوز. فلقت الأم الدعوة فرحة وقالت: تزور غرزوز ودير كفيفان. فقال الزوج المحب: كما تريدين». (٣٢) زيارة غرزوز وكفيفان تكررت في إطار هذه الرحلة الثامنة. ولكن مع فارق خمسين سنة من الزمان.

الرحلة التاسعة تأخذ من البداية طابعا مميزا، فهي «رحلة لا كالرحلات الأرضية أو الجوية» (٣٣)، ورفاق الطريق فيها هم القراء الذين يدعوهم قائد الرحلة إلى الصعود في مركبة التاريخ والخيال «فنشق بها غياهب الزمان الغابر، ونمر بالمحطات التي وقف فيها التاريخ مئة بل مئات من السنين، وهو ينتظر الإنسان ليخرج من ظلمات الجمود والجهل، ومن غمرات المظالم والحروب» (٣٤). والرحلة إلى ذلك رحلة طويلة المدى يترافق فيها الكاتب والقارىء مدة أربعة آلاف سنة يقضونها سائرين إلى الخلف في تاريخ لبنان. لا يفصح الكاتب عن هدف الرحلة. ولكن قارىء الريحاني قد يرجح أن يكون هذا العرض السريع لتاريخ لبنان، وخصوصا العهد الفينيقي، يهدف إلى توضيح هوية لبنان التاريخية والسياسية حسب مفهوم الريحاني لها. وهذا المفهوم يكثر الريحاني من التلميح إليه في مؤلفاته المختلفة.

وهكذا نتبين أن حوافز الرحلة في «قلب لبنان» كثيرة ومتنوعة. ان اختيار الطريق والمكان يكشف أن الحوافز ذاتية. فسواء كان المكان هو الأرز، أقدس مكان في جبل لبنان، أو كان جبل جاج الذي «يكتز من الأرز كنوزا مجهولة»، أو قبر شقيقة رينان في عمشيت، أو دير كفيفان حيث قبر القديس الحرديني، يبدو الريحاني باحثا عن سر الطبيعة: الموت والخلود، أي عن الإنسان والله».

لقد ردد الريحاني دوما أن الطبيعة تقربه من الله ـ السر الأعظم: «إن السير في الشوارع يذكّر الإنسان بالإنسان وأما السير في الوادي أو الغاب فيذكّر السائل بالخالق العظيم»(٣٥). الوادي والغاب اللذين يشير إليهما الكاتب هما وادي الفريكة وغابها. والفريكة هي القرية التي ولد فيها الريحاني وعاش فيها فترات كثيرة متقطعة من حياته. فالرحلة في مسرح الطفولة سفر في داخل الذات تختلط فيه الرؤية بالرؤيا، والواقع بالحلم، وفي هذا لابد أن تختلف عن الرحلات إلى سائر البلاد العربية التي قام بها الكاتب. وقد وعت الأديبة مي زيادة هذا الفرق وعبرت عنه في رسالة بعثت بها إلى الريحاني في الخامس عشر من آب عام ١٩٣٩: «إذن أنت وطدت النفس على تأجيل كتابك عن لبنان لتضع كتابا عن غيره من البلدان؟ مادامت أفكارك ناشطة في موضوع آخر فأنت فاعل ما يجب أن يفعل. أليس أن الإجادة لا تتم إلا عندما يتمشى نشاط اليد والصناعة الكتابية مع نوع النشاط الفكري والروحي؟ وكتاب عن لبنان في صيغة كتابك ليس ليكتب في وقت محدّد بل لابد أن يكون ثمرة أعوام عدة بخلاف الكتاب الذي تهم بتأليفه الآن. فهو إلى جانب الوثائق والمعلومات والبيانات الجغرافية والتاريخية لابد أن يكون وليد وحي الساعة»(٣٧).

إن وحي الحاضر أمر لابد من التوقف عنده. ماهي حوافز «قلب لبنان» الحقيقية؟ أهي ما ذكرنا أم ما أشار إليه المؤلف في صفحات الكتاب؟ سنوات كثيرة العدد تفصل الرحلات الأولى عن زمن تدوينها، واعتبارات الحاضر لابد من أن تترك آثارها على الكاتب والكتاب، وعلى نظرة الرحالة إلى ماضيه. فهل يحق لنا أن نستنتج أن الحوافز التي يشير إليها مؤلف «قلب لبنان» قد أثر فيها العمر والحنين إلى زمن الشباب، أوصقلها الفكر والنضج؟ هذا السؤال لا يختص برحلة ولا برحالة، بل ينبغي طرحه عند قراءة كل كتاب يقوم بين زمن وقائعه وزمن تدوينه مثل هذا الفاصل الواسع. يكفي أن نشير إلى ابن بطوطة الذي روى رحلته (ولم يدونها) أمام سلطان مراكش، أبي عنان المريني. فأوكل هذا إلى كاتبه ابن جزيّ أمر تدوين غرائب أخبار ابن بطوطة وعجائب مشاهداته في رحلاته التي دامت نحو ثلاثين سنة.

في رسالة بعث بها الريحاني وأرخها في ٩ حزيران ١٩٣٨، يشبّه كتابه عن لبنان بكتبه عن البلدان العربية. ولكن الحوافز التي استخرجناها من نص الكتاب تبين أن حوافز رحلات الريحاني العربية هي قومية سياسية وحوافز رحلاته اللبنانية هي ذاتية عاطفية. فهل يمكن للقارىء أن يتحقق من صدق ما يقرأ وكيف له ذلك؟ هناك طريقة تستند إلى معطيات واقعية يمكن الاستناد إليها والبناء عليها. ولكن النتائج التي تنتهي إليها غير دقيقة. إذا ما أخذنا الحوافز التي يبرّر بها الكاتب الرحالة كل رحلة من رحلات «قلب لبنان» وقارناها بكتاباته واهتماماته الفكرية والشخصية في الزمن عينه، أمكننا أن نحكم على حوافز الرحلة أنها تطابق، أو لا تطابق، الحوافز العامة التي سيّرت الكاتب في حينها. ان المنطق يقضي بأن تكون هذه المطابقة قائمة. فمع أن الكاتب، ككل شخصية، هو نقطة توازن بين عدة ميول، فإن هذه الميول غالبا ما تظهر في موضوعات كتاباته ومناسباتها وأماكن نشرها أو إذاعتها وفي النشاطات المختلفة التي يشارك فيها أو يمتنع عنها.

سنحاول في هذا السياق تحقيق حوافز ثلاث من رحلات «قلب لبنان»، الأولى والثانية والسابعة، حيث الحوافز معلنة وتواريخ الرحلات مدونة، مما يسهل المهمة.

الرحلتان الأولى والثانية جرتا عام ١٩٠٦ وعام ١٩٠٧ وحافزهما المعلن هو العودة إلى حضن الطبيعة: الأولى رحلة حج إلى الأرز المقدس، والثانية رحلة أيام على الأقدام في جبل لبنان. إن الزمن الذي شهد هاتين الرحلتين يتميز، في حياة الريحاني بميل شديد إلى العزلة في الجبال، حيث يمكنه أن يتأمل ويستوحي. والمقالات التي نشرها تعكس هذا الميل: «وادي الفريكة» عام ١٩٠٥، «في العزلة» عام ١٩٠٨. [٣٨]

الرحلة السابعة التي تمت عام ١٩١١ كان حافزها زيارة قبر هنريت رينان بمناسبة قراءة مؤلفات أخيها المعروف بنظراته العقلانية في الدين وتاريخه، وخصوصا المسيحية. هذه الرحلة تقع، في حياة الكاتب، في المرحلة التي شهدت نشر مقالات: «خطاب المسيح» سنة ١٩١٠، «قيمة الحياة» سنة ١٩١٠، «الأخلاق» سنة ١٩١٢. [٣٩]

الترتيب

يتألف كتاب «قلب لبنان» مع تسع رحلات مدونة منشورة وفق الترتيب الآتي:

الرحلة الأولى: إلى الأرز.

الرحلة الثانية: حيث شاء الطريق.

الرحلة الثالثة: بلاد جبيل.

الرحلة الرابعة: أرز جاج.

الرحلة الخامسة: إلى اللاذق.

الرحلة السادسة: أفقا.

الرحلة السابعة: عمشيت.

الرحلة الثامنة: غرزوز.

الرحلة التاسعة: في غياهب الزمان.

السؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارىء هو معرفة المعيار الذي أملى هذا الترتيب. وربما تفيد الإشارة إلى أن النص يكثر من الإشارات التي تؤكد صحة هذا الترتيب. فالرحلة الثانية تبدأ بما يفيد أنها تالية للرحلة الأولى: «فنشأت فيّ، بعد العودة من الأرز، رغبة في رحلة على القدمين مثل المكارين، رحلة طويلة لا تعد بالساعات بل بالأيام» [٤٠] والرحلة السادسة تحيل القارىء إلى الرحلة الخامسة «وصفنا في الرحلة السابقة الطريق والوادي...» [٤١].

هذه التأكيدات وغيرها تضمن للقارىء أن الترتيب المعتمد في هذا الكتاب، المنشور بعد وفاة المؤلف، هو فعلا ترتيب المؤلف لا ترتيب الناشر. لكن نص الكتاب يقدم معلومات تكشف أن ترتيب الرحلات ليس ترتيبا زمنيا. فالرحلة الأولى تمت عام ١٩٠٧. [٤٢] والرحلة الثانية تمت عام ١٩٠٦. [٤٣] والرحلة السابعة عام ١٩١١. [٤٤] والرحلة الثامنة عام ١٨٨١. [٤٥] كذلك تظهر المعلومات التي يقدمها النص أن الترتيب

المعتمد ليس ترتيبا جغرافيا أيضا. فالرحلة الأولى جرت في شمال البلاد، والثانية في وسطها، والثالثة في الشمال والوسط، الخ.. وتُظهر هذه المعلومات، من جهة ثالثة، أن الترتيب لا يتبع أهمية الرحلة سواء على مستوى المدة التي تستغرقها أو المسافة التي تقطعها أو الأحداث التي تتخللها.

فالرحلة الأولى هي أطول من حيث المدة ومن حيث المسافة، من الرحلة الثالثة. وهذه الثالثة أقصر من الرحلة الثامنة. كذلك تتضمن الرحلتان الأولى والثانية عددا من الحوادث أكبر مما في الرحلة الثالثة أو الثامنة وهاتان الرحلتان أفقر بالحوادث من الرحلة الثامنة.

ما طبيعة هذا الترتيب إذا؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال تبتغي الإشارة إلى أن رحلات «قلب لبنان» ليست تسعا. فالرحلة الثالثة هي، في الواقع رحلتان: واحدة جرت قبل «عهد البنزين والحديد» (٤٦)، وأخرى جرت بالسيارة (٤٧). والرحلة الثامنة مزدوجة أيضا: واحدة في عام ١٨٨١ (٤٨)، وواحدة جرت بعد خمسين سنة من الأولى (٤٩).

إن جمع الرحلتين تحت عنوان واحد هو الرحلة الثالثة قد يجد تبريره في الجغرافيا. فكلتاهما جرتا في منطقة جبيل، ومن هذا المكان استمدت الرحلة عنوانها: بلاد جبيل. أما جمع جزئي الرحلة الثامنة فله عدة مبررات. فالفرق في الزمان الذي يفصل هذين الجزءين، وهو كبير، لا يضعف الصلة المباشرة التي تربطهما. فالجزء الثاني هو إعادة تركيب للجزء الأول، لا داخل الذاكرة وحسب، بل على أرض الواقع: «ولقد قالت المليحة الفصيحة أنها تحترم الذكرى التي حملتني على الزيارة الثانية لغرزوز» (٥٠).

ما طبيعة هذا الترتيب إذا؟ إن المعلومات القليلة التي يكشفها النص عن تواريخ تدوين الرحلات تسمح باستشفاف بعض التقابل بين هذه التواريخ وترتيب الرحلات في النص. الرحلة الأولى جرت عام ١٩٠٧، وجرى تدوينها بعد ذلك بثلاثين سنة، أي عام ١٩٣٧: «بعد التوكل على الله، وعلى الذاكرة، أطوي من الماضي نحو ثلاثين سنة، وأقف عند ١٩٠٧ على كتف وادي الفريكة لأقدم إلى القارىء..» (٥١)، الرحلة الثانية جرت عام ١٩٠٦، وتم تدوينها عام ١٩٣٨: «قف حيث أقف الآن إذن، بعيدا بعض البعد عن «عداد» الزمان، ترى الأعجوبة، ولا غرابة. فهناك السائح سنة ١٩٠٦، والخطيب ١٩٠٨ والكاتب سنة ١٩٣٨، وقد اجتمعوا في شخص واحد، وفي لحظة واحدة، هي اللحظة التي أنا فيها. كيف لا وأنا الآن رفيق المكارين المشدين إلى زحلة، والخطيب في حفلة سياسية بزحلة في أوائل عهد الدستور، والكاتب المدون الخبيـــــر..» (٥٢). ليس لدينا معلومات عن زمن تدوين الرحلة الثالثة والرابعة والخامسة، أما الرحلة السادسة فقد دونت بعد عام ١٩٣٨: «أما اليوم (١٩٣٨) فإنك لترى فيه بقعة كبيرة..» (٥٣) «قلت هذا لصديقتي الأديبة مي، التي كانت جارتنا بالفريكة في صيف ١٩٣٨» (٥٤). الرحلة السابعة لا تكشف عن زمن تدوينها. والرحلة الثامنة كذلك. أما التاسعة فقد دونت بعد عام ١٩٣٨: «.. وقد ترجمه من الافريقية أحد علماء جامعة أكسفورد، فترجمته أنا من الانكليزية إلى لساننا العربي الشريف، سنة ١٩٣٨» (٥٥).

إلا أن النتيجة التي تقودنا إليها هذه المعلومات غير الكافية، هي نتيجة غير مكتملة. لهذا فإن الحكم على ترتيب رحلات «قلب لبنان» يبدو صعبا في غياب معلومات إضافية تحملها الكتابات التي تتناول حياة الكاتب وهذا الكتاب بالذات.

الانتقال

موضوعان سنتناولهما تحت هذا العنوان: وسائل النقل ورفاق الرحلة. أما الحركة التي تشكل آلية الحكاية وتتكون من تعاقب السير والوقوف فإنها تنتمي إلى مجال السرد.

وسائل النقل

لا تثير دراسة وسائل النقل في «قلب لبنان» مسألة صعبة. ذلك لأن النص يشير غالبا إليها، إلا في حالات قليلة تخص أجزاء من الرحلات. وقد تكون الرحلة الأولى أغنى الرحلات بالمعلومات عن هذا الموضوع. فالكاتب لا يكتفي فيها بذكر الوسيلة المستخدمة بل يعرض لنا الوسائل المتاحة في زمنه. هكذا نكتشف أنه في عام ١٩٠٧، وهو تاريخ هذه الرحلة، كان أمام الرحالة نوعان من الوسائل: السيارة، لطرق الساحل خصوصا، والدابة لطرق الجبال. ونكتشف أيضا أن الدواب التي كانت تستخدم للتنقل على طرق الجبال هي الحمار والبغل والكديش. أما الوسيلة التي اختارها الرحالة فكانت البغلة: «إذن، على ظهر البغلة إلى الأرز»[٥٦]. ولكن البغلة لم تكن الوسيلة الوحيدة المستخدمة في هذه الرحلة. فداود، الذي أمضى الرحالة الليل عنده في طريقه إلى الأرز، جلّل حماره ورافق مضيفه إلى الأرز. وفي طريق العودة من الأرز اضطر المكاري الذي كان يرافق الرحالة إلى ركوب الحمار، بسبب جرح أصابه في رجله: «أجمعنا الرأي على استئجار حمار لمحبوب.. وهكذا كان. مشت القافلة يتقدمها محبوب راكبا حماره..»[٥٧].

تبدأ الرحلة الثانية بإشارة تحدد طبيعة الانتقال: «رحلة على القدمين مثل المكارين»[٥٨]، ولكن طارئا طرأ وبدل برنامج الرحلة المقرر وجعل الرحالة يستعين بوسيلة نقل لم يرد ذكرها في الرحلة الأولى: القطار. ليس القطار من وسائل الرحلة في «قلب لبنان». إذ لم يلجأ إليه الرحالة سوى مرة واحدة، وكان ذلك لقطع الرحلة لا لمتابعتها: «وقد كان في النية أن أكمل الرحلة ماشيا إلى الفريكة، فأمرّ بحمانا وصُليما، ومنها إلى بعبدات، فبكفيا، فبيت شباب. ولكن صديقي جرجي ديمتري سرسق، رضي الله عنه، أبى عليّ ذلك. وقال بشيء من التأنيب: ما اكتفيت بستة أيام من المشي؟ فقلت: اكتفيت، إن شئت أنت، وقد رافقته، إذعانا لمشيئته، في القطار إلى بيروت»[٥٩].

تستعين الرحلة الثالثة بوسيلتي نقل. العربة «يجرها حصانان من ضوامر الخيل الأصيلة، هزيلان جائعان حزينان»[٦٠] التي نقلت المسافر إلى نهر إبراهيم، والحمار، الدابة الوحيدة التي صادفها متيسرة للصعود إلى حيث كان يأمل في إيجاد كنز العائلة. (ما كان بجوار النهر خيل ولا بغال، فاستأجرت ما وجدت «حمارا ابن اتان» وبما أن صاحبه لم يكن يعرف الطريق استأجرت كذلك دليلا)[٦١]. هذه الرحلة على ظهر حمار، يتقدمه الدليل ويتبعه الحمار، كان لها مظهر الموكب الفينيقي القروي. وهي تتضاد بشكلها وسرعتها مع الفصل الثاني من هذه الرحلة الثالثة «ذو المظهر المصري». ففيه يترك الحمار مكانه للسيارة التي راحت تقطع في الدقائق الأميال، وتطوي الشاطىء طيّها للجبال، طيا يرقص الثعابين، ويجمد الدم في رقاب «البعارين»[٦٢].

تحفظ الرحلة الرابعة بسرها فلا تبوح بوسيلتها، خصوصا في جزئها الأول، يصل الرحالة إلى قرية

حبالين، ثم إلى جاج، من دون الإشارة إلى الوسيلة التي استخدمها للانتقال. وهو يصف طريقه بأنها من الساحل إلى لحفد طريق عربات، لا طريق سيارات، وخصوصا في منعطفاته الكثيرة الضيقة [٦٣]. من قرية لحفد إلى قرية جاج الطريق جيدة، ولكنها من ثمار جهد الأهالي لا من إنجازات وزارة الأشغال. ولكن هل وصل إليها الرحالة في عربة أو في سيارة؟ لا إشارة تدل أو تسمح بالاستدلال. من جاج إلى غابة الأرز (أرزجاج) ينتقل الرحالة مع جمهرة من الأصدقاء. وهو يصف هذا الانتقال وطريقه ووسيلته. جبال ووديان تتعاقب: «إنها ملحمة الطبيعة» [٦٤] كيف يقطع المسافر هذه المرحلة الأخيرة من الرحلة؟ مشيا على القدمين. «إني محب للمشي، راغب دائما فيه، وخصوصا في أعالي الجبال، حيث يجف الهواء، ويصفو الجو، وتخف حرارة الشمس. فاعتزمت السير..» [٦٥]. ولكن المشي لم يكن خيار كل من في الرحلة: «مشينا أنا والرفيق فرحات في بسطة من السكوت، وكنا قد سلكنا مقربة تعلو الطريق، فشاهدنا في المنعطف الأسفل رفاقنا المتخلفين وكلهم رجال ونساء، ماعدا المكارين والخدم، راكبون الحمير» [٦٦].

تكتم الرحلة الخامسة أيضا وسيلة النقل: «لانزال في البلاد التي نزح منها الأجداد، في جبيل» [٦٧]. يحدد الرحالة نقطة الانطلاق: إنها نهر إبراهيم [٦٨]. ولكن كيف وصل إلى هذا المكان؟ ليس في النص ما يجيب عن ذلك مباشرة. ولكن بقية الرحلة تمت بالسيارة بدليل هذه الجملة التي يبدأ بها الكاتب: «.. وإنه ليجدر بنا، قبل أن تتحرك القافلة، قافلة السيارات..» [٦٩] ثم يعيد توكيد الأمر في الفصل التالي: «خرجنا من المقهى جميعا سالمين. وركبنا السيارات..» [٧٠]. وبما أن الطريق من مكان إقامة الريحاني إلى مقهى نهر إبراهيم هي طريق ساحلية تستخدم فيها السيارات، يمكننا الترجيح أن وسيلته للوصول إلى ذلك المقهى كانت السيارة.

تبدأ الرحلة السادسة، كسابقتها، في بلاد جبيل من دون أن يحدد الرحالة كيفية وصوله إلى هناك. كذلك لا يحدد نوع وسيلة النقل التي استخدمها في بقية الرحلة. «ها نحن للمرة الرابعة في البلاد الجبلية نسلك الطريق التي سلكناها سابقا إلى طرزيا.. نستمر في الطريق من طرزيا شرقا، فنشرف على وادي فرحد إلى اليمين، ونمر بثلاث قرى... بلغنا المشنقة وهي على ستين كيلومترا من بيروت، وألف ومئتي متر علواً عن البحر» [٧١]. هكذا يستمر الرحالة في حركته، فينتقل من قرية إلى قرية، ويقطع المسافات الطويلة، من دون أن نعرف أي وسيلة للنقل يستخدم. إلا أن هناك إشارات ثلاث تحمل على الترجيح أن الريحاني يستخدم السيارة. أولى هذه الإشارات هي طول المسافة المقطوعة قياسا إلى مدة الرحلة. ثانيها الطريق. ففي كل مرة يترك الرحالة طريق السيارات ويذهب لمشاهدة منظر ما أو آثار مهمة، كان يعود إلى الطريق. «مشينا وراء الرفيق الدليل الأستاذ يوسف الحويك.. فتكبنا عن طريق العربات، وبعد دقائق من السير في طريق قديم بين الصخور، وصلنا إلى الأخربة المبعثرة على قمة الجبل» [٧٢] «عدنا إلى طريقنا المعبد نستأنف السير إلى قرطبة» [٧٣]. أما الإشارة الثالثة، فهي السير على القدمين من طريق السيارات إلى مغارة أفقا والتي يقدمها النص كمغامرة، أو كنوع من التضحية تبررها أهمية المكان المزار. ولقد كنا مسرورين بأن نؤم ماشين ذلك المكان الذي قدسه الأقدمون. جئناه حاجين..» [٧٤]. والمسافة

التي ظن الرحالة أنه قادر على قطعها في ساعة ظَهر له أنها تستلزم وقتا أطول مما كان يظن، لهذا بدأ الجوع ونفاد الصبر يتسللان إلى نفسه. «مشينا ساعة ونصف ساعة في تلك الشمس المحرقة، لولا نسمات الصرود الباردة تلطف حرها، والطريق يتعرج أمامنا، ويختفي وراءنا، دون أن يبدو منه لضالتنا المنشودة أثر أو خيال» [٧٥] ويمكننا أن نضيف إشارة رابعة ذات طابع زمني: فعند وصول الرحالة ورفاقه إلى مسافة مئتي متر من مغارة أفقا، أخذوا يتشاورون حول البرنامج الذي سيتبعونه»، وكنت أنا القائل بزيارة المغارة والآثار ثم العودة إلى العاقورة للغداء، وكانت الساعة تدنو من الظهر» [٧٦]، إننا نرى من غير المعقول أن يتمكن الرحالة من قطع مسافة بهذا الطول، أي نحو خمسة وعشرين كيلومترا، وأن يتوقف في الطريق ليشاهد الآثار [٧٧]، وأن يتوقف أيضا لشرب القهوة [٧٨]، وليتأمل المناظر الطبيعية [٧٩]، ثم يصل إلى أفقا قبل حلول الظهر، إذا كانت رحلته كلها سيرا على الأقدام. كذلك نجد من غير المعقول أن يضطر إلى السير من حدود العاقورة إلى أفقا - ساعة ونصف ساعة من المشي في الشمس المحرقة - لو كان لديه دابة. لهذا يمكننا الترجيح أن الرحلة تمت بالسيارة، باستثناء الجزء الذي يوصل إلى مغارة أفقا والذي ذكر الرحالة صراحة أنه اجتازه سيرا على القدمين.

الرحلة السابعة، خلافا لسابقتها، تبين بوضوح ودقة وسيلة النقل فيها؛ فهذه الرحلة تنطلق من بيروت إلى عمشيت مرورا بجبيل: «ركبنا نحن الثلاثة عربة إلى جبيل في صيف عام ١٩١١، أي بعد خمسين سنة من وفاة هنريت رينان. ومن جبيل استأنفنا السير على الأقدام إلى عمشيت» [٨٠].

الرحلة الثامنة تجمع بين الدقة والغموض. فهذه الرحلة تتألف من رحلتين مستقلتين. الأولى، تمت على ظهر بغلة «الخلت (السيدة) بمساعدة جرجس ظهر البغلة، فتمكنت في جلستها، ثم أجلست الصبي المطوق أمامها» [٨١]. إلى جانب البغلة سار حيوان آخر هو البغل، يحمل والد الصبي [٨٢]. أما الجزء الثاني من الرحلة الثامنة فيبدأ من دون الإشارة إلى وسيلة النقل، أو إلى الطريق التي سلكها الرحالة للوصول إلى عطفه الأولى، غرزوز. إلا أن عددا من الإشارات اللاحقة تخلق ثغرة في هذا الغموض. يقول الرحالة الكاتب إن قرية معاد تقع على مسافة نصف ساعة من غرزوز. أهي نصف ساعة من المشي أم بالسيارة؟ مشيا بلا شك، لأن المسافة بين القريتين تبلغ كيلو مترين اثنين تقريبا. ولا يتركنا الكاتب نتعب من طول الانتظار، فها هو يرينا بالعين وسيلة النقل التي نستقصي أمرها «قال أحد أقارب الأستاذ، وهو يهدر صوتا من مكانه إلى جانب السائق. .» [٨٣]. وهذه الصورة تكفي للاستنتاج أن الانتقال تم بالسيارة.

الرحلة التاسعة أخيرا، كالرحلة الأولى والثانية والسابعة، تكشف من البداية نقطة انطلاقها. وهي والرحلة السابعة الوحيدتان اللتان تنطلقان من بيروت. الانتقال في هذه الرحلة يعتمد وسيلة واحدة هي السيارة: «سرنا من بيروت في يوم من أيام الربيع، في طريق ظللته أشجار الكينا، بين بساتين ناضرة من الموز والليمون، فانكشف لنا البحر عند نهر الكلب، وما توارى بعدئذ عن الأبصار. ان أجمل طرق الساحل اللبناني لهذا الطريق، نجتازه في أجمل الأيام، والبحر إلى يسارنا رهو، والجبل إلى يميننا ريان. وكل شيء أمامنا في بهجة العيد يقول: مهلا، مهلا. إن الربيع لعيد السنة. ولكن الإنسان، لا يعيّد والأقحوان، والسيارة لا تأتمر إلا بأمر النفط المحترق سراعا» [٨٤].

رفاق الرحلة

نقصد برفيق الرحلة ذاك الذي لسبب أو لآخر ينتقل في الوقت نفسه والمكان نفسه والرحلة نفسها التي ينتقل فيها الرحالة البطل. هذا التحديد المسبق نجد ما يبرره في التعقيد الذي يلف أوضاع الشخصيات والزمان في نص «قلب لبنان». لا يفترض هذا التحديد أن يكون رفيق الرحلة مسافرا يسعى إلى المشاهدة والكتابة عن مشاهداته، بل أن يكون هذا الرفيق شخصية من شخصيات القصة الأولية، لا القصص الفرعية التي يروي الكاتب أخبارها مع أن حوادثها حصلت بعد الرحلة الأساسية بزمن طويل طويل [٨٥]. ويتطلب هذا التحديد أن يكون الرفيق ممن ينتقل مع الرحالة، لا ضمن مجموعة تلتقي بالرحالة في محطة من محطات الرحلة [كشارل قرم مثلا في الرحلة الرابعة]، وأن لا يكون هذا التنقل جزءا من الضيافة [في عرزوز يرافق بعض الناس الرحالة إلى حيث كان مدعوا[٨٦]]، أو نوعا من المجاملة [في الرحلة الأولى يرافق المضيف ضيفه إلى نبع اللألو [٨٧]، وفي الرحلة الثانية يرافقه المضيف إلى حدود القرية [٨٨]].

هناك رحلات تحدد أسماء رفاق الرحلة وأدوارهم في خط الرحلة وزمنها وحوادثها. إنها الرحلات الأولى والثانية والسادسة والسابعة والتاسعة. وهناك معلومات أبسط في الجزء الأول من الرحلة الثالثة ومن الرحلة الثامنة. ولكن هناك حالتين يتكتم الرحالة تماما حول أسماء رفاقه، فلا يقدم إشارة واحدة إلى هويتهم، وإن كان النص على وجود هؤلاء الرفاق واضحا ومؤكدا. إنها حال الجزء الثاني من الرحلة الثالثة ومن الرحلة الثامنة.

تتميز الرحلة الأولى، على الرغم من طولها، بوجود رفيق سفر واحد هو البغال، فهو يرافق الرحالة خلال سفره كله، بل إننا نجده بعد انتهاء الرحلة قادما للسلام والاطمئنان إلى المسافر [٨٩].

الرحلة الثانية تبدأ برفيق سفر واحد هو الأخ حنا. ولقب الأخ استحقه الفتى حنا حين كان راهبا مبتدئا وبقي ملتصقا باسمه حتى بعد تركه للدير والتحاقه بخدمة عائلة الرحالة. رافق الأخ حنا بطل الرحلة إلى قرية بتغرين، وهناك تخلى عنه وترك القرية هاربا. فالمشي بجوعه، وعبور وادي الجماجم يخيفه: «فقد سمعته، قبل أن تدخل غرفة النوم، يسأل الحكيم عن وادي الجماجم ورأيته يهز بجمجمته» [٩٠]. قطع الرحالة الوادي المخيف وحيدا. ولكنه، في بسكنتا وجد بغالا شابا يدعى الياس رافقه إلى صنين. «مررنا في هذا الطريق أنا والياس ورفيق ثالث هو السكوت» [٩١]. هذا الرفيق الثالث ما لبث أن غاب إذ وصلت الرحلة إلى صنين. فالمكارون الأربعة الذين شاركهم الرحالة طريق صنين ـ زحلة، كانوا يتكلمون ويتجادلون ويحتلجون. وهم مختلفون فيما بينهم، في ثيابهم، وفي مظهرهم، وفي كلامهم الذي يعكس عقلية كل منهم. فالأول، لابس العباءة مجّان فاسق [٩٢]. والثاني، لابس كبران الصوف، لا يضحك إلا مرة في السنة [٩٣]. والثالث، وهو مدني في أعجب القيافات من رأسه إلى قدمه، معجب بنفسه لا يرثي لنفس سواها في الدنيا [٩٤]. أما الرابع، البدوي ذو العباءة الخشنة المخططة والكوفية المشدودة حول العنق، فينظر إلى المدني نظرة تساؤل وازدراء، ويحسب نفسه فوق الجميع [٩٥]. انفصل الرحالة عن القافلة عند وصولها إلى زحلة، وتابع وحيدا الطريق الموصلة إلى صوفر. ومن صوفر إلى بيروت كان صديقه جرجي سرسق رفيق الرحلة: «وقد رافقته، إذعانا لمشيئته، في القطار إلى بيروت» [٩٦].

الجزء الأول من الرحلة الثالثة (التي تتضمن، كما أسلفنا، جزءين مستقلين) بسيط وواضح. اثنان يرافقان الرحالة في الطريق المصعدة من نهر إبراهيم إلى بير الهيتي: الحمار والدليل «ورحنا نصعد في وادي نهر إبراهيم، وادي ادونيس، في موكب فينيقي قروي، يتوسطه السيد راكب الحمار، ويتقدمه الدليل، ويحمي المؤخرة الحمار، وبيده قضيب من الصفصاف»[97]. ويبدو أن الرفيقين حاولا أن يملأ الوقت بالغناء لكن أصواتهما المنكرة لم تطرب «السيد» الذي سارع إلى إسكاتهما. ولكنه بعد أن اجتمع إلى «الشريك» المولع بأملاكه، وعرف سوء هذه الشراكة وما تجره إليه من خسارة متمادية، استحسن أصوات الرفيقين: «ركبت حماري وسقته مسرعا صوب العقبة، فعدا الدليل والحمار ورائي، فصحت بهما: المواليا، المواليا. فرفعا عقيرتيهما معا بالغناء، فاستعذبته والله في تلك الساعة، وشاركت فيه»[98].

الجزء الثاني من الرحلة الثالثة يبدأ في جو من المرح والحيوية. ومع أن الرحالة لا يسافر وحيدا في هذه الرحلة، فإن النص لا يكشف لنا أسماء رفاقه: «مررنا في جبيل كالسهم، ودخلنا عمشيت وخرجنا منها كالقنبلة، وقد أطلقت من مدفع جبار، ورحنا نصعد ـ والحمد لله ـ في البلاد المنشودة المحبوبة»[99]. هذا الضمير الدال على جمع المتكلمين ليس ضمير التعظيم بل ضمير الجمع فعلا. فها هو الرحالة يختم رحلته القصيرة بالقول: «وكنت أفكر، ونحن هابطون مسرعون نطوي الجبل والشاطىء طياً أدهش الغسق، وأغاظ الليل البطيء الخطوات، كنت أفكر في أولئك اللبنانيات المهذبات...»[100]. إن استخدام ضمير المتكلم المفرد إلى جانب ضمير جمع المتكلمين لدليل واضح على أن الرحالة كان في رفقة، وإن لم يشأ كشف أسماء رفاقه، أو لم يجد في ذكرها فائدة للقارىء.

الرحلة الرابعة تصف سير الرحالة إلى غابة الأرز القائمة في أعالي جبل جاج. ولكن منطلق هذه الرحلة متعدد، لأن المشاركين فيها مجموعات تواعدت على اللقاء في الغابة: مجموعة انطلقت من جاج[101]، وأخرى من لحفد[102]، وثالثة من اللاقلوق[103]، الخ.. كل هذه المجموعات تتجه إلى مكان واحد، ولكنها لا تسلك إليه طريقا واحدة. الطريق التي يصفها الرحالة هي تلك التي سلكها بنفسه. فهو يروي رحلة لا رحلة سواه، ويصف ما يشاهد بنفسه، وينقل الكلام الذي قاله أو سمعه بأذنيه. لهذا لا نعد من رفاق الرحلة إلا هؤلاء الذين رافقوه. أما الذين واعدهم ووافاهم غابة الأرز، فحالهم حسب تحديدنا كحال المضيفين الذين كان ينزل في ضيافتهم، ويجعل من منازلهم محطات لسفره. رفيق الرحالة في الطريق من قرية جاج إلى ارزها كان رجلا عملاقا، إنه شقيق الدكتور فرحات مضيفه. «وشاء أن يرافقني شقيق الدكتور فرحات، وهو مثل أبيه وأخيه من العمالقة»[104] هذا الرفيق لازم الرحالة طول الطريق. إلى جانب هذا العملاق كان هناك أديب سمراني يشبه العملاق في كثرة روايته للشعر، وسرعة خاطره. وقد تساجل الرفيقان لينسيا الرحالة مشقات الطريق. وتخلف عن الثلاثة، ثم لحق بهم أفراد القافلة التي ضمت الدكتور فرحات وزوجه وشقيقته والمكارين والخدم.

تتميز الرحلة الخامسة بتعريفنا إلى رفاق الرحلة منذ الجملة الأولى. «لانزال في البلاد التي نزح منها الأجداد، في جبيل وأنه ليجدر بنا، قبل أن تتحرك القافلة، قافلة السيارات، أن نعرّف إلى القارىء رفقاء الطريق وهم في هذه الرحلة ـ كتب الله لنا فيها السلامة ـ كثيرون»[105]. هوذا شارل قرم، أحد هؤلاء، «يدرج بين رفيقين، رجل وامرأة، من الشعوب القاطنة في ما وراء البحرين، البحر الأبيض وبحر

الظلمات»[١٠٦]. ولم يتوقف هذان الأمريكيان عن طرح الأسئلة إلا حين انبرى لهما أبطال الحديث من الرفاق، فانقلب السائل إلى مسئول. ويستغل الرحالة الكاتب كثرة أسئلة الأمريكيين ليقدم إلينا رفاق الرحلة تقديما فكهاً: «فلقد انبرى ابراهيم لذلك الأديب وأجلسه على كرسي التحقيق بعد أن كان هو المحقق، وصوب عليه مدفعا رشاشا من الأسئلة، إليه وإلى زوجته الأديبة . . . وكان يعاونه رفيقنا الأديب العالي الجبين الناصع اليقين، ذو المال والبنين، توفيق حسن الشرتوني. . فهو في أسئلته يبدأ أبدا بالألف ولا ينتهي بالياء، لأنه يعود من الياء لينتهي بالألف. وكان ترجمانه عمه الاسكندر الضحاك، وهو يحسن الإنكليزية كما يحسن تصريف الأمور المالية. ويحسن كذلك المصارحة والمطارحة، في الأحاديث الخافضة والمالحة. وكان بين الرفقاء سيدات وأوانس لبنانيات يزين المجالس بالعيون النواعس. .»[١٠٧].

رفاق الرحلة السادسة أقل عددا منهم في الرحلة السابقة. ثلاثة فقط يرافقون الرحالة في الطريق الجبلية الطويلة الموصلة إلى أفقا. نعرف عددهم، ونعرف أسماءهم: «الفنان يوسف الحويك ورجلي الدنيا الحكيمين يوسف صادر وإبراهيم حتي»[١٠٨]. ونعرف أيضا مظهر هذا الأخير: «الأكبر سنا فينا، والأطول قامة، والأكثر وقارا، الرفيق المطربش، المجلبب بجلباب السفر، الحامل السبحة»[١٠٩].

رفاق الرحلة السابعة بدورهم أقل عددا من رفاق الرحلة السادسة. إذ لم يبر بالوعد سوى الرحالة واثنان فقط من الأصدقاء الثمانية الذين تواعدوا. هذان الرفيقان يعرفهما الكاتب لا بصفاتهما بل بما ستؤول إليه حالهما بعد هذه الرحلة بسنوات أربع: «كان البارون بالوعد ثلاثة لا غير، هم بترو باولي شهيد الحرية رحمه الله، وجميل معلوف شهيد القدر (طاردته الأتراك العثمانيون خلال الحرب العالمية الأولى فأصيب في عقله)، تداركه الله برحمته، وهذا الكاتب شهيد الأعراض العصبية التي تأبطها خمسا وثلاثين سنة، وهو يبتسم للحياة، ولا يستعجل شيئا فيها»[١١٠].

الرحلة الثامنة تقارب الرحلة الثالثة من ناحية أنها «كلتيهما» تتألفان من جزءين (أو ثلاثة)، وأن الجزء الأول من كل منها يكشف بوضوح خط سيره، ووسيلة النقل، ورفاق الرحلة، خلافا للجزء الثاني منها الذي يكتفي بقدر يسير جدا من المعلومات عن هذا الموضوع. الجزء الأول من الرحلة الثامنة يقدم عددا من الأفراد الذين يتأهبون للسفر إلى غرزوز. والولد ـ وهو بطل سائر الرحلات ـ يظهر هنا برفقة أمه وأبيه والخادم والمكاري. «رسمت السيدة على وجهها إشارة الصليب، واعتلت بمساعدة جرجس ظهر البغلة، فتمكنت في جلستها، ثم أجلست الصبي المطوق أمامها. فمشى المكاري حذا إلى جانب البغل مركوب الوالد، ومشى جرجس إلى جانب بغلة الوالدة. إلى غرزوز ـ إلى كفيفان»[١١١]. من غرزوز إلى كفيفان، زادت القافلة رفيقا جديدا، إنها زوجة القفيف التي عرضت على والدة الصبي مرافقتها إلى دير كفيفان حيث تقصد الوالدة للوفاء بنذرها. «فاتفقت السيدتان على الرحيل باكرا، قبيل الفجر، ساعة يكون الرجال نائمين، وأوعزتا إلى المكارين بإعداد الزاد وتجهيز الركائب»[١١٢].

خلافا لهذا الجزء الأول، يظهر الجزء الثاني من الرحلة الثامنة كتيما، مقفلا فهو يفهمنا من خلال إشارات كثيرة أن الرحالة ليس وحيدا في سفره، ولكنه يسترعنا تماما وجوه رفاقه. في أثناء العودة من غرزوز، يمر الرحالة بثلاث قرى ذات أسماء غريبة، فتتكرر الأسئلة وتتتابع الأجوبة: ولكن، من يطرح على الرحالة هذه

الأسئلة؟[113]. ويصل الرحالة إلى دير عيرين ظهرا «وبنا جوعة مهلكة غير حيية»[114]، فيفصح للراهبة التي استقبلته عن رغبته في تناول الغداء (دخلنا غرفة الطعام المعدة للضيوف، قبل أن ندعى إليها. وما كان على المائدة غير الخبز والجبن والزيتون، فنطحناها. كما لو كانت خروفا محشوا وعندما دخلت الأخت الموكلة بنا، وأبصرتنا في تلك الهجمة، هتفت قائلة بلهجتها القروية الضاحكة: تقبروا أماتكم! صحيح إنكم «جوعانين»)[115] هذا الضمير، ضمير جمع المخاطبين، حين يستعمل في العامية اللبنانية، لا يعني سوى الجمع. فليس في اللهجة اللبنانية ضمير تعظيم. فضلا عن ذلك، إن في لهجة هذه الراهبة من العفوية والبساطة ما يجعل ضمير التعظيم غير ذي معنى.

ويبدو أن نص «قلب لبنان» يناوب بين السهل والصعب، وبين الواضح والغامض. فبعد هذا الجزء الكتيم الخالي من المعلومات المساعدة على كشف رفاق الرحلة والتعرف إلى وجوههم وأسمائهم، تأتي الرحلة التاسعة لتريح ذهن القارئ» بتسمية رفيق الرحلة وتوضيح وظيفته: «استعضنا عن دليل الجبال دليلا من لحم ودم، هو الأمير موريس شهاب، مدير المتحف اللبناني»[116].

المكان

المكان هنا هو خط الرحلة، وهو الأفق. إنه الطريق التي يخطها سير الرحلة، والأفق الذي يتطلع إليه الرحالة عند التوقف. الرحالة هو النقطة التي تتحرك فترسم طريق الرحلة وخط سيرها، إنه العين التي ترى باستمرار، من خلال حركتها، أمكنة جديدة. ان رسم خط رحلة من الرحلات هو، في الواقع، إعادة رسمه. بل إنه رسم يتم للمرة الثالثة، لأن الرحالة يرسم خط سيره قبل الرحيل، ثم يعيد رسمه قبل الكتابة بسبب التعديلات التي يمكن أن تكون وقعت عند التطبيق.

هل وضع مؤلف «قلب لبنان» مخططا لرحلاته؟ لا شيء يؤكد ذلك في الطبعات الست التي صدرت لهذا الكتاب. ولكن مراجعة شخصية لمخطوط «قلب لبنان» المحفوظ في متحف الريحاني في قرية الفريكة، كشفت لي وجود مخطط للرحلة الأولى مرسوم على قفا الورقة رقم (٢٧). هذا المخطط، الذي لم يلاحظه الناشر، يقسم خط الرحلة إلى مرحلتين: الأولى تمتد من الفريكة إلى قرية المغيرة، والثانية تمتد من المغيرة إلى جبل ضهر القضيب. هذا المخطط هو الوحيد الذي وجدته في المخطوط.

إن أهمية هذا المخطط لكبيرة ومتعددة الوجوه. فهو يرشدنا إلى طريقة الرحالة في رسم خط سيره، وإلى عدم التطابق بين الرسم وخريطة المكان العلمية. وهو يدلنا من خلال موضعه داخل الكتاب، إن الكاتب لم يعده للنشر بل وضعه للتذكر. ووجوده يلفتنا إلى غياب رسوم الرحلات الأخرى. وهو يساعدنا أخيرا على متابعة الرحالة في الأماكن الصعبة العبور، وعلى خط سير لا يعرف طريقا ولا دربا بل يتغلغل في الجبال والغابات مخاطرا بإضاعة اتجاهه. إن مقارنة الرسم الذي وضعه المؤلف بآخر موضوع حسب خريطة لبنان الجغرافية تبين أن رسم المؤلف ليس سوى مخطط اجمالي يفيد في تحديد الأماكن، الواحد منها بالنسبة إلى الآخر. وهو لا يخالف المعطيات الجغرافية وحسب، بل يخالف معطيات النص أيضا: فالخط المرسوم لا يطابق تماما الخط المتبع. إن مغارة أفقا التي ينكر الرحالة زيارتها في نص

الكتاب، لما موقعها على رسم الرحلة. «الذلك أشبح بوجهي عن أفقنا، ولو حرمت نفسي مشاهدة غارها وآثارها في هذه الرحلة»[١١٧].

إن رسم مخطط رحلات «قلب لبنان»، كما يقدمه نص الكتاب وخريطة لبنان الجغرافية، هو ما نود الآن القيام به. وسنضع لكل رحلة مخططها، أما الرحلات المؤلفة من جزءين أو ثلاثة أجزاء، فسنميز أجزاءها باعتماد الخطوط المتقطعة والمنقطة. إن استخراج هذه المخططات قد أتاح لي ملاحظة نقص في تصوير (أي وضع معالم) أجزاء من خط الرحلة الأولى، خصوصا ذاك الجزء الممتد من العاقورة إلى الأرز. وبما أن معالم مخطط الرحالة هي عموما القرى وينابيع المياه. فلابد من أن يضيع الطريق حيث تكون هذه القرى والينابيع متباعدة.

من جهة أخرى، أتاح استخراج هذه المخططات اكتشاف الشكال في عرض الرحلة الثامنة. فهل هذه الرحلة مكونة من جزءين أو من ثلاثة أجزاء؟ إن تتبع سير الرحالة على الخريطة الجغرافية يبين أن هذه الرحلة تتألف من ثلاثة أجزاء. الجزء الأول واضح المعالم، إنه ينطلق من الفريكة إلى غرزوز ثم إلى دير كفيفان. الجزء الثاني يجري بعد خمسين سنة من الأول، وينطلق من غرزوز إلى معاد، ثم يدور نحو الساحل على مستوى قرية عمشيت، مرورا بقرى شيخان والجدايل والريحانية. ما كان هدف هذه الزيارة؟ إنها غرزوز، بلاشك. لا يبين لنا الرحالة الطريق الذي اتبعه للوصول إلى غرزوز، ولكنه يبين لنا هدف الزيارة: تكرار رحلة الطفولة. ولكن هذه الرحلة تضمنت محطة ثانية هي كفيفان. فهل زار الرحالة دير كفيفان خلال زيارة غرزوز؟ لا. فحين كان في معاد كان على مسافة كيلو مترات قليلة من الدير، ولكنه بدلا من أن يتوجه إليه توجه نحو الساحل، كما رأينا. إذ زيارة كفيفان التي تحتل وقائعها الفصل التالي من هذه الرحلة، هي زيارة مستقلة عن زيارة غرزوز. وهي، في الواقع، لا تتبع خط السير الذي اتبعته زيارة غرزوز. يذكر النص أن الرحالة وصل إلى مدينة البترون، ومن هناك سلك الطريق التي تمر بقرى المكمل وجران، ليصل إلى كفيفان الواقعة على مسافة ثلاثين كيلومترا من الساحل، ثم يعود سالكا الطريق إياها. إنه جزء ثالث في هذه الرحلة الثامنة.

يبقى سؤال لابد من طرحه. لقد مر الريحاني ببيروت خلال رحلته الثانية. وكانت هذه المدينة منطلقة في الرحلتين السابعة والتاسعة. ولكنه لم يصفها مرة. وهو لم يصف أي مدينة لبنانية. فحين وصل إلى زحلة، خلال الرحلة الثانية، اختار أن يصف ضاحيتها وادي العرايش، المعروفة خصوصا بمطاعمها المنتشرة على ضفة نهر البردوني. وحين وصل إلى جبيل خلال الرحلة التاسعة، لم يصف منها سوى قلعتها. هذا الموقف من المدن اللبنانية، كيف السبيل إلى تفسيره؟ ألم يصف الريحاني نيويورك؟[١١٨] ألم يصف طنجة والدار البيضاء؟[١١٩] ألم يصف بغداد؟[١٢٠].

لم يكن لبنان الريحاني يوما المدينة. إنه الريف الذي يناقض المدينة، إنه البساطة التي تقابل تعقيد المجتمعات الصناعية. لقد نظر الريحاني إلى قريته الفريكة دائما نظرته إلى مقابل موضوعي لنيويورك، مدينة صباه. ولقد سعى دائما إلى إقامة التوازن بين ما تمثله هذه القرية، مسقط رأسه، من التزام بمصالح قومه، وما تمثله نيويورك من التزام بقضايا الثقافة والحضارة والانفتاح.

خاتمة

هذه هي رحلات الريحاني، وقد سلطنا الضوء على خطوط سيرها وشخصياتها ووسائل النقل فيها. ولقد أردناها في هذا المقال نموذجا لمثيلاتها. إن الرحلات عموما مصدر مهم للمعلومات الأثرية والجغرافية والاثنولوجية والتاريخية والاجتماعية والأدبية، ولابد في دراستها من منهجية علمية تأخذ بالطرق الحديثة في البحث. ولكن هذا المقال ليس دراسة لنموذج من الرحلات، بل هو نموذج لدراسة الرحلات، اعتمدنا في صياغة منهجه على سلسلة المعلومات (أي تصنيفها ضمن سلاسل من الوحدات المماثلة mise en séries)التي تعتمدها المناهج السيميائية خصوصا. إن تطبيق هذه السلسلة على المتون المقفلة، أو المتشابهة، يسمح بالوصول إلى نتائج مضبوطة، ويجنب الباحث الوقوع في الانطباعية الخالصة. إن مقارنة السلاسل، ومقارنة العناصر ضمن السلسلة الواحدة، هما السبيل إلى المعلومات الموثوقة والآراء الرصينة. إن الدعوة إلى مثل هذه المناهج هي ما نريد أن نختم به مقالنا.

الهوامش

(١) Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale, p.2

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) أرسطوطاليس: فن الشعر، ص ٢٦.

(٤) Léo Forges: Histoire littéraire du xix, siècle, p. 84

(٥) P. Van Rossum - Guyon: Critique du roman, p. 52

(٦) Anthologie des préfaces de romans français., p. 371

(٧) المرجع نفسه، ص ٣٧٨.

(٨) حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص ٦٥.

(٩) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(١٠) Jaques Chupeau: Les récits de voyages aux lisières du roman, p. 537

(١١) أحمد فارس الشدياق: الواسطة في معرفة أحوال مالطة، ص ١٣.

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٤.

(١٣) Jean Ricardou: nouveau roman, p. 128

(١٤) Jaques Chupeau: op. cit p. 541.

(١٥) Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, 2/70

(١٦) Jean Thevenot: Voyage du Levant, p. 31

(١٧) Valery Larbaud: Poésie d'A.O. Barnabooth

(١٨) رسالة موجهة إلى سامي الكيالي صاحب مجلة الحديث في ٩ حزيران سنة ١٩٣٨، انظر رسائل أمين الريحاني ١٨٩٦ ـ ١٩٤٠، جمعها وبوبها ألبرت الريحاني، ص ٥٤٨.

(١٩) الريحاني: ملوك العرب، ص ٨.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٩.

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٠.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٢٣) الريحاني: المغرب الأقصى، ص ٨.

(٢٤) الريحاني: قلب لبنان، المجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٢١.

(٢٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٨١.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٨١.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٣٨٤.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٣.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.

(٣٥) الريحاني: الريحانيات، الجزء الأول، ص ٧٥.

(٣٦) المقصود كتاب «المغرب الأقصى».

(٣٧) الريحاني ومعاصروه: رسائل الأدباء إليه، جمعها وحققها وقدم لها ألبرت الريحاني، ص ٣٦٥.

(٣٨) انظرها في الريحانيات، الجزء الأول، ص ٦٤ و١٧١.

(٣٩) انظرها في الريحانيات، الجزء الأول، ص ١٩٨ و٢٠٤ و٢٥٧.

(٤٠) الريحاني: قلب لبنان، المجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٨١.

(٤١) الريحاني: قلب لبنان، الطبعة الأولى، ص ٢٤٧.

(٤٢) الريحاني: قلب لبنان، المجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٤٩.

(٤٣) المصدر نفسه ص ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٥٤ .
(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٣٨٤ .
(٤٥) المصدر نفسه ، ص ٣٩٨ ، ٤٣٧ .
(٤٦) المصدر نفسه ، ص ١٧٩ .
(٤٧) المصدر نفسه ، ص ١٨٦ .
(٤٨) المصدر نفسه ، ص ٤٣٧ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٤٠٤ .
(٥٠) المصدر نفسه ، ص ٤٠٥ .
(٥١) المصدر نفسه ، ص ٢٠ .
(٥٢) المصدر نفسه ، ص ١٥٤ .
(٥٣) المصدر نفسه ، ص ٢٩٥ .
(٥٤) المصدر نفسه ، ص ٣١٤ .
(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٤٨٣ .
(٥٦) المصدر نفسه ، ص ٢٤ .
(٥٧) المصدر نفسه ، ص ٧٥ .
(٥٧) المصدر نفسه ، ص ٨١ .
(٥٩) المصدر نفسه ، ص ١٧٤ .
(٦٠) المصدر نفسه ، ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .
(٦١) المصدر نفسه ، ص ١٧٩ .
(٦٢) المصدر نفسه ، ص ١٨٦ .
(٦٣) المصدر نفسه ، ص ١٩٧ .
(٦٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٢ .
(٦٥) المصدر نفسه ، ص ٢٠٧ .
(٦٦) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩ .
(٦٧) المصدر نفسه ، ص ٢٣٩ .
(٦٨) المصدر نفسه ، ص ٢٤٠ .
(٦٩) المصدر نفسه ، ص ٢٣٩ .
(٧٠) المصدر نفسه ، ص ٢٤٧ .
(٧١) المصدر نفسه ، ص ٢٨١ .
(٧٢) المصدر نفسه ، ص ٢٨٣ .
(٧٣) المصدر نفسه ، ص ٢٨٦ .
(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٣٠٤ .
(٧٥) المصدر نفسه ، ص ٣٠٨ .
(٧٦) المصدر نفسه ، ص ٣٠٩ .
(٧٧) المصدر نفسه ، ص ٢٨٥ .
(٧٨) المصدر نفسه ، ص ٢٨٨ .
(٧٩) المصدر نفسه ، ص ٣٠٤ .
(٨٠) المصدر نفسه ، ص ٣٨٤ .
(٨١) المصدر نفسه ، ص ٣٩٤ .
(٨٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(٨٣) المصدر نفسه ، ص ٤٢٧ .
(٨٤) المصدر نفسه ، ص ٤٨٧ .
(٨٥) انظر المصدر نفسه ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .
(٨٦) المصدر نفسه ، ص ٤٠٤ ، ٤١٢ .
(٨٧) المصدر نفسه ، ص ٤٧ .
(٨٨) المصدر نفسه ، ص ١١٠ .
(٨٩) المصدر نفسه ، ص ٧٥ .
(٩٠) المصدر نفسه ، ص ١٢٤ .
(٩١) المصدر نفسه ، ص ١٤١ .
(٩٢) المصدر نفسه ، ص ١٤٧ .
(٩٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٨ .

(٩٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٩٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٩٦) المصدر نفسه، ص ١٧٤ .
(٩٧) المصدر نفسه، ص ١٧٩ .
(٩٨) المصدر نفسه، ١٨٢ .
(٩٩) المصدر نفسه، ص ١٨٦ .
(١٠٠) المصدر نفسه، ص ١٨٩ .
(١٠١) المصدر نفسه، ص ٢٠٧ .
(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٨ .
(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٣ .
(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٧ .
(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٢٣٩ .
(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٢٤٣ .
(١٠٧) المصدر نفسه، ص ٢٤٥ .
(١٠٨) المصدر نفسه، ص ٣٠٤ .
(١٠٩) المصدر نفسه، ص ٣٠٩ .
(١١٠) المصدر نفسه، ص ٣٨٤ .
(١١١) المصدر نفسه، ص ٣٩٤ .
(١١٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٩ .
(١١٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٥ .
(١١٤) المصدر نفسه، ٤٦٢ .
(١١٥) المصدر نفسه، ص ٤٦٣ .
(١١٦) المصدر نفسه، ص ٤٨٧ .
(١١٧) المصدر نفسه، ص ٧٤ .
(١١٨) الريحاني: الريحانيات، الجزء الأول، ص ١١٨، ١٣١ .
(١١٩) الريحاني: المغرب الأقصى، ص ٧٧، ١٢٣ .
(١٢٠) الريحاني: قلب العراق، ص ٣٦ .

المصادر والمراجع

ارسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية ١٩٧٣ .
الريحاني، ألبرت: رسائل أمين الريحاني، جمعها وبوبها ...، بيروت دار الريحاني ١٩٥٩ .
الريحاني ومعاصروه: رسائل الأدباء إليه، جمعها وحققها وقدم لها ...، بيروت، دار الريحاني، ١٩٦٦ .
الريحاني، أمين: الأعمال الكاملة، المجلد الثاني (المغرب الأقصى)، بيروت، المؤسسة العربية ١٩٨٠ .
الأعمال الكاملة، المجلد الثالث (قلب لبنان) بيروت، المؤسسة العربية، سنة ١٩٨٠ .
الريحانيات، بيروت، دار الريحاني، الطبعة السابعة ١٩٦٨ .
قلب لبنان، بيروت، دار الريحاني، الطبعة الأولى ١٩٤٧ .
ملوك العرب، بيروت، دار الريحاني الطبعة الرابعة ١٩٦٠ .
الشدياق، أحمد فارس: الواسطة في معرفة أحوال مالطة، بيروت، مؤسسة ناصر، دار الوحدة، ١٩٧٨ .
فهيم، حسين محمد: أدب الرحلات، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٣٨، حزيران ١٩٨٩ .
Anthologie des préfaces du roman français du XIX, siècle, Paris,10 - 18,1972.
Barthes, Roland: Introduction al'analyse structurale des récits, in Communications, n°8 1966.
Benveniste, Emile: Problèmes de linguistique générale Paris, Gallimard, 1974.
Chapeau, Jacques: Les récits du voyages aux lisières du roman in Revued'histoire littéraire de la France, n° 3-4 1977.
Forges, Léo: Histoire Littéraire du XIX, siècle, Paris,Vuibert, 1983.
Larbaud, Valery: Poésie d'A.O. Barnabooth, Paris, Gallimard.
Ricardou, Jean : Le nouveau roman, Paris, Seuil, 1973.
Thevenot, Jean: Voyage du Levant, Paris, Maspero, 1980

روايات هرمان هيسّه وقصصه في ترجماتها العربية

د. عبده عبود

١- لمحة تاريخية

شيئاً فشيئاً تقدم استقبال أدب الكاتب الألماني المعروف هرمان هيسّه[١] في العالم العربي وتراكم، بحيث تحول إلى أحد مراكز الثقل، وإلى ظاهرة لافتة للانتباه في العلاقات الأدبية العربية ـ الألمانية الحديثة[٢]. وكان ذلك الاستقبال قد بدأ في أواخر الستينات، حين صدرت ترجمة عربية لروايتي: «قصة شاب» و«لعبة الكريّات الزجاجية»، اللتين نقلها عن الألمانية الدكتور مصطفى ماهر، أستاذ اللغة الألمانية وآدابها بكلية الألسن جامعة عين شمس[٣].

إلا أن استقبال أدب هيسّه عربياً مالبث أن شهد بعد تلك البداية الواعدة ركوداً نسبياً على امتداد السبعينات، فلم ينقل إلى العربية طوال ذلك العقد سوى رواية واحدة هي: «ذئب البوادي»، التي عرّبها النابغة الهاشمي عن الألمانية عام ١٩٧٣، وصدرت في هذه الأثناء طبعتها الثالثة[٤]. إذن لقد كانت بدايات استقبال أدب هيسّه في العالم العربي مصرية، وقد تعهدتها جهة أكاديمية متخصصة في اللغة الألمانية وآدابها، وكانت لغة المصدر المترجم عنها هي الألمانية. ولا غرابة في ذلك، فمصر كانت حتى ذلك الحين هي القطر العربي الوحيد الذي يُدرّس الأدب الألماني في بعض جامعاته، مما وفر شرطاً ضرورياً لاستقبال أدب هيسّه والأدب الألماني بصورة عامة[٥]. فأقسام اللغات الأجنبية وآدابها في الجامعات العربية قد شكلت على الدوام بنية ارتكازية لاستقبال تلك الآداب.

وبعد ركود دام ثماني سنوات استؤنف استقبال أدب هيسّه في العالم العربي، وذلك في مطلع الثمانينات، ولكن بصورة مختلفة جذريا عما كان عليه ذلك الاستقبال في مرحلة البدايات. لقد استؤنف من خلال تعريب قصة «الرحلة إلى الشرق» من قبل مترجم لم يكن له حتى ذلك الحين أي دور في استقبال الأدب الألماني عربيا، ألا وهو الشاعر والكاتب المسرحي والمترجم السوري المعروف ممدوح عدوان، الذي درس اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة دمشق، ونقل عن الإنجليزية عددا من المؤلفات الأدبية والفكرية الهامة[6]. لقد دشن ممدوح عدوان بهذه الترجمة مرحلة جديدة من استقبال أدب هيسّه في العالم العربي، مرحلة سيكون تعريب أعمال هيسّه عن لغة وسيطة، لا عن الألمانية مباشرة، أبرز سماتها. فبعد أن ترجم «الرحلة إلى الشرق»، نقل إلى العربية عن اللغة الوسيطة نفسها روايتي هيسّه «سيد هارتا» (١٩٨٦) و«دميان» (١٩٨٩)، فارتفع بذلك عدد أعمال هيسّه التي عرّبها هذا المترجم إلى ثلاثة أعمال.

وبعد أن صدرت الترجمة العربية لقصة «الرحلة إلى الشرق» كرّت السبحة، وبدأت سلسلة طويلة من الترجمات العربية لأعمال هيسّه الأدبية عن لغة وسيطة. فقد ترجم فؤاد كامل رواية «سيدهارتا» عن الإنجليزية (١٩٨٥)، وتلك ثاني ترجمة لهذه الرواية عن لغة وسيطة، وعرّب القاص والمترجم المغربي المعروف محمد زفزاف رواية «كنولب أو المتشرد» عن الفرنسية (١٩٨٨)، بعد أن كان المترجم كامل يوسف حسين قد ترجمها عن الإنجليزية (١٩٨٦)، وترجم عبدالله صخي مجموعة «أبناء من كوكب آخر» عن الإنجليزية (١٩٨٦)، كما ترجمت سميرة الكيلاني «الرحلة إلى الشرق» مرة أخرى عن الإنجليزية (١٩٨٩)، وكانت آخر حبة في سبحة تعريب أعمال هيسّه الأدبية عن لغة وسيطة هي ترجمة مجموعة «تجوال» عن الإنجليزية من قبل طاهر رياض (١٩٩٠). إن اللافت للنظر هو أن الترجمات السبع التي تتكون منها المرحلة الثانية من الاستقبال الترجمي لأدب هيسّه عربيا قد تمت جميعا عن لغة وسيطة، وليس عن الألمانية، اللغة الأصلية لذلك الأدب، وتلك مسألة تستحق أن يتوقف الباحث عندها مفسرا ومعللا.

٢- تعدد الترجمات

أما المسألة الثانية التي تسترعي الانتباه فهي تعدد ترجمة العمل الأدبي الواحد. فقصة «الرحلة إلى الشرق» قد عربت مرتين، مرة من قبل ممدوح عدوان، ومرة أخرى من قبل سميرة الكيلاني، وتمت الترجمة في كلتا الحالتين عن الإنجليزية. ورواية «سيدهارتا» نقلت بدورها مرتين إلى العربية من قبل كل من فؤاد كامل وممدوح عدوان، وعن اللغة الوسيطة نفسها. كما شهدت رواية «كنولب» ترجمتين مختلفتين، قام بالأولى كامل يوسف حسين عن الإنجليزية وأنجز الثانية محمد زفزاف عن الفرنسية. ترى ما تفسير هذه الظاهرة؟ من الناحية النظرية يمكن ردها إلى الأسباب الآتية:

١- عدم رضى المترجم الثاني عن جودة الترجمة السابقة، ورغبته في تقديم ترجمة أفضل منها وأكثر تعادلا مع العمل الأدبي الأصلي من الناحيتين الدلالية والأسلوبية، مما يفترض أن المترجم الجديد قد اطلع على الترجمة القديمة، وأنه قد أدرك جوانب الضعف التي تنطوي عليها. إلا أنه في حالة هيسّه ليس هناك ما يدل على ذلك. فالمترجمة سميرة الكيلاني لم تشر إلى وجود ترجمة عربية أخرى لقصة «الرحلة إلى الشرق»، والمترجم ممدوح عدوان لم يشر إلى أن فؤاد كامل قد عرّب رواية «سيدهارتا» قبله بعام واحد، علما بأنه يشير في اللمحة التي قدمها عن حياة هيسّه وأدبه إلى وجود ترجمات عربية لأعمال هذا الأديب. ومحمد زفزاف لم يشر إلى أن كامل يوسف حسين قد عرّب رواية «كنولب» قبل عامين من قيامه بتعريبها. من هنا نستنتج أن صيغة العلاقات السائدة بين مترجمي أدب هيسّه

إلى العربية هي في حقيقة الأمر صيغة لتجاهل الآخر أو الجهل به، بدلا من أن تكون صيغة مواصلة كل مترجم ما أنجزه زميله وصولا إلى الأفضل. ولا ندري إن كان ذلك التجاهل المتعمد أكبر من جهل المترجم بوجود ترجمة عربية للعمل الأدبي الذي يود القيام بترجمته. فالعالم العربي مكون حاليا من ساحات قطرية معزولة ثقافيا عن بعضها البعض إلى حد كبير، ومن الصعب أن يعلم مترجم يعيش في إحدى تلك الساحات ما ينشر في الساحات الأخرى من ترجمات. وتلك هي إحدى النتائج السلبية الناجمة عن العزلة الثقافية التي تفرضها الإدارات العربية على انتقال الكتب والمجلات وغيرها من المطبوعات بين الأقطار العربية لاعتبارات رقابية، في مسعى لتكريس الكيانات القطرية القائمة وتعميق القطيعة العربية.

ومن خلال المثال الذي نحن بصدده نرى أن الممارسات الحكومية العربية التي تتم على هذا الصعيد قد تحولت إلى عائق كبير يعرقل التطور الثقافي العربي.

٢ - أما الاحتمال الثاني فهو أن تكون أعمال هيسّه الأدبية قد نفدت كلها، ولم يبق منها ما يمكن أن يوجه المترجمون العرب جهودهم إليه. وهذا الاحتمال غير قائم عمليا، لأن قسما كبيرا من أدب هيسّه لم يترجم بعد، ولم يزل أمام المترجمين العرب الكثير مما يمكن عمله، رغم التقدم النسبي الذي تحقق في هذا المجال. وفي كل الأحوال فإن تعدد الترجمات للعمل الأدبي الواحد، وبصرف النظر عن الأسباب، ليس ظاهرة خاصة باستقبال أدب هيسّه في العالم العربي، بل هو إحدى الظواهر الإشكالية التي يتسم بها استقبال الأدب الألماني برمته، وهو تعبير عن الفوضوية والعشوائية اللتين تطغيان على ذلك الاستقبال على امتداد تاريخه[٧]. ولئن كانت هذه الظاهرة سلبية من حيث المبدأ، لأنها تنطوي على إهدار لجهود المترجمين، التي كان من الممكن أن توجه إلى تعريب أعمال أدبية غير مترجمة، فإنها تنطوي في الوقت نفسه على جوانب إيجابية، فتعدد الترجمات يعبر أيضا عن تعدد في التفسيرات وفي طرائق الترجمة، ويقدم تنويعات وصيغا مختلفة وممكنة للنص الأدبي المترجم، ولهذا يمكن اعتباره عامل إثراء وتنوع. فالترجمات المتعددة ليست متطابقة من النواحي الدلالية والأسلوبية، وبالتالي فإن كلا منها تقدم للقارئ شيئا لا يجده في الترجمات الأخرى. وفوق هذا وذاك فإن تعدد الترجمات مؤشر واضح على اهتمام قوي بالعمل الأدبي المترجم، وعلى وجود حاجة ثقافية كبيرة إلى تعريب ذلك العمل. فهو يعني أن عدة مترجمين قد توصلوا بصورة مستقلة إلى قناعة مشتركة بأن ذلك العمل الأدبي الأجنبي يستحق أن يترجم إلى العربية، وأن يُستقبل من جانب المتلقين العرب.

٣-الترجمة عن لغة وسيطة

أما عن السمة الثانية، التي تطبع الاستقبال الترجمي لأدب هيسّه في العالم العربي، أي غلبة الترجمة عن لغة وسيطة، فلا يبدو للوهلة الأولى أن هناك علاقة بين هذه الظاهرة وظاهرة تعدد ترجمات العمل الأدبي الواحد. إلا أن العلاقة بين هاتين الظاهرتين قائمة في حقيقة الأمر، بل يمكن اعتبارهما وجهين لظاهرة أكبر هي أزمة حركة الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية. فترجمة أعمال هيسّه عن لغة وسيطة ما كانت لتستفحل على الشكل الذي رأيناه لو كانت هناك حركة ترجمة أدبية نشيطة عن الألمانية، ولو قدم المترجمون العرب الذين ينقلون عن الألمانية ترجمات لأعمال هيسّه في الوقت المناسب. إن اتساع ظاهرة الترجمة عن لغات وسيطة في العلاقات الأدبية العربية ـ الألمانية هو نتيجة طبيعية وحتمية لتقاعس المترجمين عن الألمانية. فالطلب على بعض الأعمال الأدبية الألمانية قائم في المجتمع العربي، ولابد من أن يجد طريقا لتلبيته. وهو طلب كثيرا ما يتولد لا عن الاطلاع على تلك الأعمال في لغتها الأصلية وتقدير ضرورة

تعريبها، بل يتشكل عبر حلقة وسيطة، تتمثل في حقيقة أن الأعمال الأدبية المذكورة قد تم نقلها إلى لغات أجنبية واسعة الانتشار في العالم العربي، كالإنجليزية والفرنسية، مما مكن بعض المترجمين العرب الذين يمارسون التعريب عن تلك اللغات من الاطلاع عليها، ثم ترجمتها. ومن المعروف أن أدب هرمان هيسّه قد استقبل في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وفرنسا وغيرها من الأقطار الغربية وغير الغربية على نطاق واسع جدا، ولذا فمن غير المستغرب أن يطلع بعض المترجمين العرب على ذلك الأدب عن طريق لغات وسيطة، وأن يحفزهم استقباله الضخم على الصعيد العالمي لترجمة شيء منه إلى العربية[٨]. ومادام أدب هيسّه مترجما ومقروءا على نطاق واسع في الأقطار الناطقة بالإنجليزية، أليس من المنطقي أن يطلع عليه بعض العرب الذين يجيدون الإنجليزية، وهي اللغة الأجنبية الأولى في العالم العربي، وأن يتولد لديهم الشعور بضرورة ترجمة بعض أعماله إلى العربية؟ وعندما لا يقوم المترجمون عن الألمانية بتلبية تلك الحاجة الثقافية، أليس من الطبيعي أن تبحث تلك الحاجة عن أشكال بديلة للتلبية، وأقربها الترجمة عن لغة وسيطة؟ إن الحاجات الثقافية الحقيقية تجد دائما من الوسائل والبدائل ما يؤدي إلى إشباعها، لحسن الحظ. فلولا الترجمة عن لغة وسيطة لكان استقبال أدب هيسّه في العالم العربي أفقر بكثير مما هو عليه الآن، ولحرم المتلقون العرب من الاستمتاع جماليا وفكريا بقسم كبير من ذلك الأدب[٩].

ولكن ألا تترتب على الترجمة الأدبية عن لغة وسيطة نتائج سلبية؟ ذلك أمر مؤكد من حيث المبدأ. فهذا النوع من الترجمة يضاعف احتمالات «الخيانة الترجمية»، أي ابتعاد النص المترجم دلاليا وأسلوبيا عن النص الأدبي الأصلي. ولكن هذه الفرضية صحيحة من الناحية النظرية فحسب. أما من الناحية الفعلية فينبغي أن تقيّم كل ترجمة على حدة، وألا يحكم على أية ترجمة بصورة مسبقة على أساس لغة المصدر التي تمت عنها، كأن يحكم المرء على ترجمة أدبية بالرداءة لمجرد أنها قد تمت عن لغة وسيطة، وأن يقيّم ترجمة أخرى بصورة إيجابية لمجرد أنها قد أنجزت عن لغة المصدر الأصلية. إن أحكاما كهذه لن تكون موضوعية ولا منصفة، وتاريخ الترجمة في الأدب العربي حافل بالأمثلة التي تؤيد مقولتنا هذه. فابن المقفع لم يترجم «كليلة ودمنة»، وهي أول ترجمة ذات شأن في الأدب العربي، عن لغتها الأصلية[١٠]، والدكتور سامي الدروبي نقل روايات دستويفسكي عن الفرنسية، وكانت رغم ذلك من أفضل الترجمات الأدبية وأنجحها في الأدب العربي الحديث. إن جودة الترجمة الأدبية التي تتم عن لغة وسيطة تتوقف في حقيقة الأمر على مسألتين هما:

١- جودة الترجمة الوسيطة، التي اتخذت مصدرا للترجمة العربية.

٢- كفاءة المترجم العربي وموهبته اللغوية والأسلوبية.

ومع أنه يفترض أن تكون الترجمة التي تتم عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي أفضل من ترجمة تتم عن لغة وسيطة، فإن تاريخ حركة الترجمة الأدبية في الوطن العربي حافل بأمثلة لترجمات تمت عن لغة وسيطة، ولكنها فاقت الترجمات التي أنجزت عن اللغة الأصلية دقة وجودة وجمالا. وما أكثر الحالات التي يجد فيها ناقد الترجمة نفسه مضطرا لأن يفضل ترجمة تمت عن لغة وسيطة على ترجمة تمت عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي. وعلى سبيل المثال فإن الترجمة العربية لمسرحية غوته الشهيرة «فاوست» التي أنجزها سهيل أيوب عن الفرنسية والإنجليزية أجمل وأدق بكثير من الترجمة التي قام بها الدكتور عبدالرحمن بدوي لهذه المسرحية عن الألمانية[١١]. والترجمة العربية لمسرحيتي الأديب الكلاسيكي الألماني شيلر: «اللصوص» و«فيلهلم تل» التي قام بها المترجم الأخير عن الألمانية أسوأ بكثير من الترجمات العربية لهاتين المسرحيتين التي تمت عن لغة وسيطة[١٢]. إن مترجما أديبا موهوبا ينقل العمل الأدبي عن لغة وسيطة أفضل بكثير من مترجم غير موهوب ينقل العمل الأدبي عن لغته الأصلية[١٣].

فالترجمة الأدبية موهبة وكفاءة وفن قبل أي شيء آخر، ولا يقلل من شأن ترجمة أدبية أنها قد أنجزت عن لغة وسيطة، ولا يرفع من شأن ترجمة رديئة أنها قد تمت عن لغة المصدر الأصلية. فهل تنطبق هذه المقولة على أعمال هرمان هيسّه المترجمة إلى العربية؟ لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بصورة ملموسة إلا من خلال القيام بمقارنة نقدية بين ترجمتين لعمل أدبي واحد تمتا عن لغة وسيطة واحدة، كأن يقارن بين الترجمتين العربيتين لرواية «سيدهارتا» اللتين أنجزهما فؤاد كامل وممدوح عدوان عن الإنجليزية.

٤ - «سيدهارتا» بين ترجمتين

من المعروف أن ممدوح عدوان أديب قبل أن يكون مترجما. ومن الطبيعي أن تنعكس كفاءته اللغوية والأسلوبية العالية على نشاطه كمترجم أدبي، وأن تأتي الترجمات الأدبية التي ينجزها مرآة لتلك الكفاءة. فأنت لا تجد في ترجماته الأدبية أثرا لذلك الأسلوب المفكك الركيك الباهت الذي تتصف به تلك الترجمات التي قام بها مترجمون لا يتحلون بكفاءة وموهبة أدبيتين، ولا تجد لديه ذلك التشبث العبودي الذليل بالنص الأصلي، وعدم القدرة على الخروج من إساره، وهو المصدر الأساسي للعجمة والركاكة الأسلوبية[١٤].

وعندما تقرأ ترجمة أدبية أنجزها هذا المترجم - الأديب، تشعر بأنك تتلقى نصا أدبيا أصليا، سلسا في أسلوبه، فصيحا ومتينا في لغته وتعابيره، أدبيا بكل ما تنطوي عليه كلمة «أدبي» من دلالات وأبعاد. ولعل أقرب طريق لإظهار ذلك - ومادام المجال لا يتسع لنقد لساني - أسلوبي للترجمة بأكملها - هو أن نقارن بين مقطع واحد من ترجمة «سيدهارتا» التي قام بها ممدوح عدوان، والمقطع المقابل من الترجمة التي قام بها فؤاد كامل، وأن نواجه الترجمتين كلتيهما بالنص الألماني الأصلي، لنرى مدى اقتراب كل منهما من التكافؤ أو التعادل الدلالي والأسلوبي مع النص الأصلي، على الرغم من أنها قد تمتا عن لغة وسيطة. وإذا صح أن «المكتوب يقرأ من عنوانه»، كما يقول المثل الشعبي، فإن الترجمة الأدبية تعرف من صفحتها الأولى، بل من المقطع الأول لتلك الصفحة، ففيه تتجسد طريقة الترجمة والموقف الأسلوبي للمترجم. ويكفي أن نقارن بين المقطع الأول من ترجمة ممدوح عدوان ومثيله في ترجمة فؤاد كامل، لنتبين الفرق الشاسع بين الترجمتين.

لقد جاء ذلك المقطع في ترجمة ممدوح عدوان على النحو التالي:

«في ظلال البيت، وفي ضوء الشمس على ضفة النهر قرب القوارب، وفي ظلال غابة الصفصاف وأشجار التين ترعرع سد هارتا، الابن الوسيم للبراهمي، مع صديقه غوفندا. لفحت الشمس كتفيه الهزيلتين على ضفة النهر وهو يستحم للطهارة في أيام الأضاحي. وكانت الظلال تمر على عينيه وهو يلعب بين أشجار المنغا، بينما أمه تغني وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين. وكان سيد هارتا قد شارك في أحاديث المتعلمين وخاض مجادلات مع غوفندا، كما مارس معه فن التأمل الروحي والاستغراق في التفكير. ولقد تعلم كيف يلفظ (أوم) بصمت وهذه كلمة الكلمات، على المرء أن يقولها في أعماقه عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر بطاقة روحه كلها وجبينه يشع بوهج الروح الصافية. وتعلم أيضا كيف يتعرف على (أتمان) في أعماق كينونته الخالدة، والمتوحدة مع الكون»[١٥].

أما فؤاد كامل فقد ترجم المقطع نفسه كالآتي:

«في ظلال البيت، وفي ضياء الشمس المشرقة، على ضفة النهر حيث ترقد الزوارق، وتحت ظل الغابة الشاحبة وشجر التين، نشأ (سيد هارتا) الوسيم ابن البرهمي مع صديقه (جوفيندا). وكانت الشمس قد لوحت منكبيه النحيلتين عند شاطىء النهر أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم

القرابين. . وكانت الظلال تخايل عينيه وهو يلعب في بستان المانجو، بينما أخلدت أمه في الغناء وأبوه في إلقاء تعاليمه بين أنداده من العلماء. وكان سيد هارتا قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء، واشترك في جدال مع جوفيندا، ومارس فن التأمل والتفكير في صحبته، وعرف أيضا كلمة (أوم) صامتا، هذه الكلمة التي هي أم الكلمات، وكيف يلفظها في دخيلة نفسه مع دخول الشهيق، وعندما ينفث الزفير بجماع روحه، وقد شع جبينه وهجا من الروح الطاهر. وكان قد عرف أيضا كيف يتعرف على كلمة (أتمان) في أعماق وجوده الذي لا يتطرق إليه الفناء، والمتناغم مع الكون»[16]

إن بين هاتين الترجمتين فروقا دلالية وأسلوبية كبيرة، تتعلق بالمفردات والتراكيب وبناء الجمل وربط بعضها بالبعض الآخر، وأهم تلك الفروق:

ترجمة ممدوح عدوان	ترجمة فؤاد كامل	الفروق
- في ضوء الشمس على ضفة النهر	في ضياء الشمس المشرقة على ضفة النهر	فارق كبير في المعنى.
- قرب القوارب	حيث ترقد الزوارق	فارق أسلوبي ناجم عن استخدام فؤاد كامل صورة أدبية.
- في ظلال غابة الصفصاف	تحت ظل الغابة الشاحبة	فارق دلالي كبير نتج عن إساءة فهم المفردة، من قبل كامل، وهذا خطأ ترجمي.
- لفحت الشمس كتفيه الهزيلتين	لوحت الشمس منكبيه النحيلتين	استخدام فعل (لفح) أفضل من (لوح)، و(المنكب) مذكر، ومن الخطأ تأنيثه.
- وهو يستحم للطهارة في أيام الأضاحي	أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين	فارق دلالي كبير بين الترجمتين، وآخر أسلوبي يتمثل في إطالة الجملة وخلخلة بنيتها في ترجمة كامل.
- كانت الظلال تمر أمام عينيه	كانت الظلال تخايل عينيه	استخدام خاطىء لفعل (خايل).
- أشجار المنغا	بستان المنغا	فارق دلالي.
- وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين	أبوه يلقي تعاليمه بين أنداده من العلماء	خلط دلالي كبير. فالأب عند كامل يلقي تعاليمه على أنداده من العلماء، لا على متعلمين، وهو يلقي تعاليمه (بينهم) وليس (عليهم).

ترجمة ممدوح عدوان	ترجمة فؤاد كامل	الفروق
- قد شارك في أحاديث المتعلمين	قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء	فارق دلالي كبير بين الترجمتين. فما يدور بين العلماء عند كامل هي «محادثات» وليس أحاديث، وهي تدور (منذ وقت بعيد). لقد أطال كامل الجملة وحرّف معناها بشدة.
- خاض مجادلات مع غوفندا	اشتبك في جدال مع جوفندا	إن تعبير «اشتبك في جدال» غير مألوف ومرده الترجمة الحرفية للتعبير الأجنبي.
- تعلم كيف يلفظ كلمة (أوم) بصمت	عرف كلمة (أوم) صامتا	فارق دلالي واضح، فالمهم أن تلفظ الكلمة بصمت، لا أن تعرفها.
- في أعماقه	في دخيلة نفسه	تعبير (في دخيلة نفسه) غير مناسب في هذا السياق لأنه يعني أن المرء يضمر عكس ما يظهر.
- عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر	مع دخول الشهيق وعندما ينفث الزفير	الشهيق هو إدخال الهواء إلى الرئتين، والزفير هو العملية المعاكسة، فكيف يدخل الشهيق وينفث الزفير؟
- بطاقة روحه كلها	بجماع روحه	«جماع الروح» تعبير غير مألوف، والطاقة شيء و«الجماع» شيء آخر.
- الروح الصافية	الروح الطاهر	ثمة فرق دلالي بين «صاف» و«طاهر».
- تعلم أيضا كيف يتعرف على (أتمان)	عرف كيف يتعرف على كلمة (أتمان)	هناك فرق دلالي بين «تعلم» و(عرف)، وسيد هارتا لا يتعرف الكلمة، بل يتعرف (أتمان). واستخدام حرف الجر (على) مع فعل (تعرف) خطأ شائع.
- كينونته الخالدة المتوحدة مع الكون	وجوده الذي لايتطرق إليه الفناء والمتناغم مع الكون.	التعبير عن «خالد» بـ (الذي لا يتطرق إليه الفناء) يطيل الكلام بصورة لا مبرر لها، وهذا خطأ أسلوبي. وهناك فارق دلالي بين «متوحد» و«متناغم» والتركيب عند كامل مخلخل ركيك.

من هذه المقارنة بين ترجمتي ممدوح عدوان وفؤاد كامل لمقطع واحد من رواية (سيد هارتا) يستطيع المرء أن يستخلص نتيجة رئيسة هي أن الترجمة التي قام بها فؤاد كامل لا تخلو من ركاكة أسلوبية، ناجمة عن ضعف في سبك الجملة، وسوء ربط الجمل بعضها بالبعض الآخر. إنها بالمقارنة مع الترجمة التي أنجزها ممدوح عدوان «الترجمة» الأقل جمالا وسلاسة وتماسكا من الناحية الأسلوبية، مما جعل أسلوبها بعيدا عن أسلوب هيسه الذي قال عنه المترجم إنه «يجمع بين الوضوح الموضوعي الدقيق والشاعرية الصافية الشفافة، كما يمتاز بالإيجاز الشديد الذي يجعله أشبه بأسلوب الكتاب المقدس في بساطته وصفائه»[١٧]. فهذه المواصفات الأسلوبية تنطبق على الترجمة التي قام بها ممدوح عدوان أكثر من انطباقها على الترجمة التي أنجزها فؤاد كامل، التي تفتقر إلى كثير من السمات التي نسبها إلى أسلوب هرمان هيسه.

إلا أن ناقد الترجمة لا يستطيع أن يتوقف عن هذا الحد، ولابد له من أن يخطو خطوة أخرى، تتمثل في مواجهة الترجمتين العربيتين كلتيهما بالنص الأصلي، لا بالنص الوسيط، لأن الأول هو المقياس الحقيقي لجودة الترجمة وسلامتها. فما يعنينا في نهاية المطاف ليس هو رقي الترجمتين العربيتين لرواية (سيدهارتا) إلى مستوى الترجمة الإنجليزية، بل ما إذا كانتا قد حققتا قدرا جيدا من التناظر أو التقارب الدلالي والأسلوبي مع النص الأصلي. وهذا هو الذي سنحاول أن نتبينه من خلال المقارنة بين الترجمتين العربيتين للمقطع نفسه من رواية «سيد هارتا» الذي تناولناه آنفا والأصل الألماني لذلك المقطع[١٨]، مضيفين إلى ذلك ترجمة نموذجية بديلة قمنا بها عن الألمانية[١٩]، لتمكن القارئ الذي يتقن هذه اللغة من مشاركتنا في عملية النقد والتقييم «الترجيين». وسنقوم بالمقارنة جملة فجملة:

Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flubufers bei den Booten, im Schatten des Salwaldes , im Schatten des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf, der schöne Sohn des Brahmanen, der junge Falke, zusammen mit Govinda, seinem Freunde, dem Brahmanensohn.

(في ظلال البيت، وفي ضوء شمس ضفة النهر عند القوارب، في ظل غابة الصفصاف، وفي ظل شجرة التين، ترعرع سيدهارتا، الابن الجميل للبراهماني، والصقر الفتي، مع صديقه جوفيندا، ابن البراهماني).

لقد ترجم فؤاد كامل هذه الجملة المعقدة الطويلة، التي تنطوي على قدر كبير من الشعرية على الشكل التالي:

(في ظلال البيت، وفي ضياء الشمس المشرقة على ضفة النهر حيث ترقد الزوارق، وتحت ظل الغابة الشاحبة وشجرة التين، نشأ سيد هارتا الوسيم ابن البرهمي مع صديقه جوفيندا). أما ممدوح عدوان فقد نقل الجملة نفسها إلى العربية كالآتي:

«في ظلال البيت، وفي ضوء الشمس على ضفة النهر قرب القوارب، وفي ظلال غابة الصفصاف وأشجار التين ترعرع سيدهارتا، الابن الوسيم للبراهمي، مع صديقه غوفندا».

من الملاحظ أولا أن فؤاد كامل قد حوّل (غابة الصفصاف) إلى (غابة شاحبة) نتيجة خطأ في فهم دلالة مفردة معينة، كما حذف عبارة «الصقر الفتي» وأن غوفندا هو أيضا ابن لبراهماني، تماما كسيدهارتا. وهذا الحذف نجده أيضا في ترجمة ممدوح عدوان. وفي الترجمتين (ينشأ) سيدهارتا أو (يترعرع) في ضياء الشمس أو

ضوئها، ولو شاء هيسه لقال ذلك، ولكنه قال «في الشمس» وليس في «ضياء الشمس» لأن الشمس لا تضيء فحسب، بل تلفح وتحرق بأشعتها. أما شجرة التين المفردة فقد حولها ممدوح عدوان إلى (أشجار التين)، وهذا انحراف دلالي لا مبرر له.

Sonne bräunte seine lichten Schultern am Flußufer, beim Bade, bei den heiligen Waschungen, bei den heiligen Opfern.

(الشمس قد جعلت كتفيه الفاتحتين يسمرّان على ضفة النهر، عند الاستحمام، وعند الاغتسالات المقدسة، وعند أداء التضحيات المقدسة).

فؤاد كامل: «وكانت الشمس قد لوحت منكبيه النحيلتين عند شاطىء النهر أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين».

ممدوح عدوان: «لفحت الشمس كتفيه الهزيلتين على ضفة النهر وهو يستحم للطهارة في أيام الأضاحي».

لقد أساء المترجمان كلاهما فهم هذه الجملة وارتكبا أخطاء متعددة في تعريبها. فكتفا الشاب «هزيلتان» أو «نحيلتان» بدلا من أن تكونا فاتحتي اللون، والشمس قد «لوحتهما» أو «لفحتهما»، ولم تجعلهما يسمرّان. وقد تم ذلك عند استحمام سيدهارتا للطهارة في أيام الأضاحي (عدوان) أو «حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين». إن مصدر هذا الخلط الدلالي الشديد هو إساءة فهم السياق النحوي أو التركيبي للجملة. فكتفا سيدهارتا قد تعرضا للشمس عندما كان يستحم في النهر، وعندما كان يغتسل، وعندما كان يمارس طقوس الأضاحي.

Schatten floß in seine schwarzen Augen im Mangohain, bei den Knabenspielen, beim Gesang der Mutter, bei den heiligen Opfern, bei den Lehren seines Vaters, des Gelehrten, beim Gespräch der Weisen.

(لقد تدفق الظل إلى عينيه السوداوين في خميلة المانغا، خلال ألعاب الصبيان خلال غناء الأم، خلال تقديم الأضاحي المقدسة، خلال قيام أبيه، العالم، بإلقاء تعاليمه، وخلال حديث الحكماء).

فؤاد كامل: «وكانت الظلال تخايل عينيه وهو يلعب في بستان المانجو، بينما أخذت أمه في الغناء، وأبوه في إلقاء تعاليمه بين أنداده من العلماء».

ممدوح عدوان: «وكانت الظلال تمر على عينيه وهو يلعب بين أشجار المانغا، بينما أمه تغني وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين».

لقد أساء المترجمان كلاهما فهم هذه الجملة بسبب خطأ في فهم السياق والبنية النحوية، إضافة إلى انحرافات دلالية أخرى. فالظلال «تخايل» عيني الفتى أو «تمر عليهما»، وعيناه لا لون لهما، أما الأب فهو «يلقي تعاليمه على أنداده» (كيف ذلك؟)، وقد حذف قول هيسه: «خلال حديث الحكماء». لم يفهم المترجمان أن الظل الذي يتحدث عنه الكاتب ظل مجازي، المقصود به أن الانتعاش أو السأم من ألعاب الصبيان، التي لا يرد لها ذكر في الترجمتين، ومن غناء الأم وتعاليم الأب قد تسرب إلى نفس الفتى. لقد شوه معنى هذه الجملة في الترجمتين.

Lange schon nahm Siddhartha am Gespräch der Weisen teil, übte sich mit Govinda im Redekampf, übte sich mit Govinda in der kunst der Betrachtung, im Dienst der Versenkung.

(منذ وقت طويل كان سيدهارتا يشارك في حديث الحكماء، وقد تدرب مع غوفيندا على المبارزة الخطابية، وتدرب مع غوفيندا على فن التأمل وعلى عبادة الاستغراق في التفكر).

فؤاد كامل: «وكان سيدهارتا قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء، واشتبك في جدال مع جوفيندا، ومارس فن التأمل والتفكير في صحبته».

ممدوح عدوان: «وكان سيدهارتا قد شارك في أحاديث المتعلمين، وخاض مجادلات مع غوفندا، كما مارس معه فن التأمل الروحي والاستغراق في التفكير».

لقد حذف عدوان عبارة «منذ وقت طويل»، وحذف المترجمان فعل «تدرب»، وتحول الحكماء إلى (علماء) عند كامل و(متعلمين) عند عدوان. والطريف في الأمر أن هؤلاء العلماء يجرون فيما بينهم (محادثات) بمشاركة الفتى سيدهارتا. وفي الترجمتين لم يعد التفكير أو التأمل (عبادة). إن الخلط المعنوي كبير في الترجمتين.

Schon verstand er, lautlos das Om zu sprechen, das Wort der Worte, es lautlos in sich hinein zu sprechen mit dem Einhauch, es lautlos aus sich heraus zu sprechen mit dem Aushauch, mit gesammelter Seele, die Stirn umgeben vom Glanz des klardenkenden Geistes.

(وقد فهم كيف يتكلم الأوم، كلمة الكلمات، بلا صوت، أن يتكلمها إلى داخله بلا صوت مع الشهيق، وأن يتكلمها بلا صوت إلى خارجه مع الزفير، بنفس مجمعة، وقد كلل الجبين لمعان الروح المفكرة بوضوح).

فؤاد كامل: «وعرف أيضا كيف ينطق كلمة (أوم) صامتا، وهذه الكلمة التي هي أم الكلمات، وكيف يلفظها في دخيلة نفسه مع دخول الشهيق، وعندما ينفث الزفير بجماع روحه، وقد شع جبينه وهجا من الروح الطاهر».

ممدوح عدوان: «ولقد تعلم كيف يلفظ (أوم) بصمت، وهذه كلمة الكلمات، على المرء أن يقولها في أعماقه عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر بطاقة روحه كلها وجبينه يشع بوهج الروح الصافية».

تنطوي الترجمتان كلتاهما على عدة أخطاء، أبرزها أن سيدهارتا لم يعد يلفظ الكلمة نحو الداخل مع الشهيق ونحو الخارج مع الزفير، وإلا أصبح الحديث عن العملية التنفسية بلا معنى. والشاب يزفر «بطاقة روحه» أو «بجماع روحه»، بدلا من أن يستجمع قواه النفسية، علما بأن ربط المسألة بالزفير خطأ يرجع إلى سوء فهم السياق، وعند هيسه يتكلل جبين سيدهارتا بلمعان الروح/ العقل المفكّر بوضوح، أما عند كامل وعدوان فإن الروح «طاهر» و«صافية»، التفكير الواضح حذف من الترجمتين رغم أنه العنصر الجوهري. والجبين ليس محاطا بلمعان أو بريق، بل هو يشع روحا تنعت بالطاهر مرة وبالصافية مرة أخرى. كل هذه الأمور حرّفت معنى الجملة بشدة.

Schon verstand er, im Innern seines Wesens Atman zu wissen, unzerstörbar, eins mit dem Weltall.

(وقد فهم أن يعرف في داخل كيانه أتمان الذي لا يفنى، المتوحد مع الكون).

فؤاد كامل: «وكان قد عرف أيضاكيف يتعرف على (أتمان) في أعماق وجوده الذي لا يتطرق إليه الفناء، والمتناغم مع الكون».

ممدوح عدوان: «وتعلم أيضا كيف يتعرف على أتمان في أعماق كينونته الخالدة المتوحدة مع الكون».

في الترجمتين تحول فعل (عرف) إلى «تعرف على»، وكأنه لا فرق دلاليا بين الفعلين. أما «فهم» فأصبح (عرف) أو (تعلم). وهيسه يتحدث عن (ذات)، أما المترجمان العربيان فيتحدثان عن (وجود) أو (كينونة). والأهم من هذه الأخطاء الدلالية على مستوى المفردة هو أن هيسه يقول عن (أتمان) إنه لا يفنى، وإنه متوحد مع الكون، أما كامل وعدوان فقد نسبا هذه الأمور إلى كيان سيدهارتا أو كينونته، وهذا خطأ دلالي ناجم عن إساءة فهم السياق والبنية النحوية للجملة.

مما تقدم نستنتج أن الترجمتين العربيتين لرواية (سيدهارتا) اللتين تمتا عن لغة وسيطة تنطويان على أخطاء ترجمية دلالية كثيرة، منها ماهو طفيف ومنها ماهو فادح. وهي أخطاء نجم بعضها عن إساءة فهم المفردات، بينما نجم الآخر عن إساءة فهم التراكيب والسياقات والوحدات المعجمية الكبيرة، كما لاحظنا في الترجمتين كلتيهما حالات من حذف أجزاء من النص. وبالنسبة إلينا سيان كان مصدر تلك الأخطاء النص الإنجليزي الوسيط أم لا، فما يهمنا هو المحصلة النهائية، ألا وهي أن الترجمتين العربيتين لرواية هيسه قد شوهتا هذه الرواية تشويها لا يمكن تجاهله. أما الفارق بين هاتين الترجمتين فهو لا يتعلق بالجوانب أو المستويات الدلالية بل يتعلق بالمستوى الأسلوبي في المقام الأول. فالترجمة التي قام بها فؤاد كامل هي من النوع العادي الذي لا يخلو أسلوبه من تفكك وركاكة، أما ترجمة ممدوح عدوان فهي ترجمة أدبية يتحلى أسلوبها بالتماسك والسلاسة والجمال.

ولكن هل يجوز أن يؤدي بنا هذا الاستنتاج الذي استخلصناه من التحليل الآنف للترجمتين العربيتين لرواية «سيدهارتا» إلى رفض الترجمات التي تمت عن لغة وسيطة بقضها وقضيضها وبصورة إجمالية؟ لا نعتقد أن رفضا كهذا سيكون مجديا ولا منصفا. فهو لن يكون مجديا لأن هذا النوع من الترجمات موجود وله مبرراته وأسبابه التي أدت إلى ظهوره، وهذا ما تطرقنا إليه في مكان سابق، ولذلك فإن رفضه لن يغير في الأمر شيئا. وهو لن يكون منصفا لأنه ينطوي على ظلم لمترجمين موهوبين وجادين، بذلوا جهودا ترجمية مضنية ومبدعة من أجل وضع شيء من أدب هيسه في متناول القراء العرب، فكيف نقول لهم: ليتكم لم تبذلوا تلك الجهود؟! من المؤكد أننا نفضل أن تُنقل أعمال هيسه عن الألمانية مباشرة، دون أن نمر بتلك المحطة الوسيطة، التي تؤدي بالضرورة إلى زيادة احتمالات ابتعاد الترجمة عن تحقيق التعادل الدلالي والجمالي مع الأصل، ولكن هذه الأمنية لم تتحقق في الواقع لأسباب سبق أن أشرنا إليها، ولو تحققت تلك الرغبة لقلّت الحاجة إلى تعريب تلك الأعمال عن لغة وسيطة. وفي كل الأحوال فإنه يرجع إلى هذا النوع من الترجمة الفضل في تعريب هذا العدد الكبير من أعمال هيسه الأدبية، ووضعها في متناول المتلقين العرب. فلو اقتصر الأمر على الترجمة عن

الألمانية لكان استقبال أدب هيسه في العالم العربي أضيق نطاقا بكثير مما هو عليه، وهذا ما لا نتمناه. فإلى الترجمة عن لغة وسيطة يرجع الفضل في ارتفاع عدد كتب هيسه بالعربية إلى اثني عشر، وفي تحول أدب هيسه إلى محور رئيسي من محاور العلاقات الأدبية العربية ـ الألمانية الحديثة. فقلّ أن تجد أديبا ألمانيا حديثا قد ترجم من أعماله إلى العربية بمقدار ما ترجم من أعمال هرمان هيسه، الذي تفوق من حيث عدد الكتب المترجمة على توماس مان وفرانز كافكا وهاينريش مان وراينر ماريا ريلكه، ناهيك عن أولئك الأدباء الذين يتمتعون بمكانة كبيرة في الأدب العالمي، إلا أنه لم يترجم شيء من أعمالهم الأدبية إلى العربية[٢٠].

٥- معاصرة أدب هيسه

لماذا هذا الاهتمام العربي الكبير نسبيا بأدب هيسه؟ وما الذي دعا أديبا عربيا معاصرا مثل ممدوح عدوان لأن يعجب بذلك الأدب إلى درجة جعلته يقدم على تعريب ثلاثة من أعماله؟

أتكمن معاصرة أدب هيسه بالنسبة إلينا في الوطن العربي في الجوانب الفكرية والمضمونية لذلك الأدب، أم في الجوانب الفنية والجمالية؟ ليس من السهل أن يقدم المرء إجابات عن هذه الأسئلة، دون أن تكون الإجابات ضربا من التكهنات والتخمين. إلا أنه من الأمور التي يستطيع المرء أن يعتمد عليها بهذا الخصوص تلك المقدمات التي كتبها المترجمون العرب لبعض أعمال هيسه التي قاموا بتعريبها. فهذه المقدمات تنطوي على إشارات إلى الأسباب التي حدت بالمترجم لأن يهتم بأدب هيسه وأن يقوم بترجمة شيء منه إلى العربية. ولئن كانت المرحلة المبكرة من استقبال أدب هيسه في العالم العربي قد تميزت بذلك التقديم المستفيض لروايتي «قصة شاب» و«لعبة الكريات الزجاجية»، فإن هذا النوع من التوسيط النقدي قد ندر في المرحلة اللاحقة من ذلك الاستقبال. فالقسم الأعظم من الترجمات التي تمت في تلك المرحلة لا يحوي أية مقدمات. وممدوح عدوان لم يكتب مقدمة لروايتي «سيدهارتا» و«دميان» اللتين عرّبهما، وفعل رياض طاهر وسميرة الكيلاني الشيء نفسه. إلا أن المترجم فؤاد كامل خرج عن هذه القاعدة، فزود الترجمة العربية لرواية «سيدهارتا» بتصدير سلط فيه الضوء على الأسباب التي حدت به لأن يترجم هذه الرواية. لقد أحبها المترجم لأنه وجد فيها «شطرا كبيرا من نفسه، هو البحث عن الذات الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى معرفة الله سبحانه وتعالى[٢١]. إن سيدهارتا، في رأي المترجم، قصة «وجودية»، ليس بالمعنى الشائع للكلمة، بل بمعنى البحث والخلاص بطريقة فردية وشخصية جدا، ومن خلال التجربة الحية، لا من خلال النظريات والتجريدات. ترى هل يشارك كثير من المتلقين العرب مترجمنا رأيه هذا؟ أكثير أولئك العرب الذين يبحثون عن الحقيقة والخلاص بهذه الطريقة «الوجودية»؟ وهل يؤدي البحث عن الذات بهذه الطريقة المذكورة «إلى معرفة الله سبحانه وتعالى بالضرورة؟»

لئن كان البحث عن الذات والخلاص على هذا الشكل يعبر عن حاجة تيار عريض نسبيا في المجتمعات الأوروبية ذات الحضارة الصناعية المادية القائمة على العلم والتقنية والعقلانية، وهي حضارة تفتقر إلى الروحانيات، فهل ينطبق ذلك على المجتمع العربي؟ إن هذا المجتمع ليس مجتمعا صناعيا تسود فيه حضارة مادية، بل هو جزء من المجتمعات الشرقية التي تملك تراثا روحيا ضخما تفتخر به وتتباهى على المجتمعات الغربية. فالمجتمع العربي ليس بحاجة إلى استيراد ثقافي روحاني من الهند، لأن الروحانيات متوافرة في ثقافته، بل هناك في هذا المجتمع تيار قوي ينادي بالأخذ بأسباب الحضارة المادية الغربية وما تحققه من رخاء وحرية.

إن تيارا كهذا لن يجد في طريق الخلاص التي نادى بها هيسه في بعض أعماله الأدبية المتأثرة بالثقافة الهندية ضالته المنشودة. ولكن بالمقابل فإن التيار الفكري العربي الذي يرفض مادية الغرب ويدعو إلى التمسك بروحانية الحضارة العربية الإسلامية، التي يعتبرها مكونا أساسيا من مكونات هويتنا الحضارية، سيجد في بعض أعمال هيسه الأدبية وما تنطوي عليه من توجهات فكرية ما يدعم توجهه ويؤكد صحة ذلك التوجه. فها هو علم بارز من أعلام الثقافة الغربية يدير ظهره للحضارة الغربية المادية، ويبحث عن الخلاص في روحانية الشرق، مقدما بذلك شهادة ثمينة على صحة الطريق الشرقي، طريق الروحانية، وإفلاس الطريق الغربي، طريق المادية. إن العرب طرف خاسر ومقهور في التاريخ الحديث، احتل واستعمر وتعرض للهيمنة اقتصاديا وعسكريا وثقافيا من قبل الغربيين أصحاب الحضارة المادية. إنه طرف يعاني من عقدة الدونية الجماعية تجاه الغرب وحضارته[٢٢]. ثم يأتي أديب غربي مشهور وحائز على جائزة نوبل للآداب، ويقول إن الثقافة الغربية التي يعاني العرب من هيمنتها هي ثقافة مأزومة، ثم يبحث عن الخلاص لدى إحدى الثقافات الشرقية، أليس من المنطقي أن يرحب العرب بهذا الأديب وأن يهتموا بأدبه ويحتفوا به؟ كم احتفينا بالفيلسوف الفرنسي روجي غارودي بعد أن تخلى عن الفلسفة الماركسية المادية واعتنق الإسلام[٢٣]؟ وكم احتفينا بالمستشرقة الألمانية زيغريد هونكه لأنها أنصفت إنجازاتنا الحضارية التاريخية؟[٢٤] إننا متعطشون إلى أية بادرة تأتي من جانب ممثلي الحضارة الغربية لتعيننا على تأكيد هويتنا الثقافية المزعزعة وتدغدغ نرجسيتنا الثقافية الجريحة. وذلك هو في رأينا مصدر رئيسي للحيوية الفكرية التي يتمتع بها أدب هيسه في العالم العربي.

أما الوجه الثاني لتلك المعاصرة فيتمثل في ما وصفه المترجم فؤاد كامل «بالطابع الفردي والشخصي جدا في البحث والخلاص... والإلحاح على الفردية واضح كل الوضوح»[٢٥]. ما معنى أن يكون الخلاص فرديا؟ إنه يعني أن ذلك الخلاص لا يمكن أن يكون جماعيا، من خلال الانضواء تحت أيديولوجيا أو عقيدة أو تعاليم، بل يكون فرديا ـ شخصيا، يتوصل إليه كل إنسان من خلال تجربته الخاصة. إن الإلحاح على فردية الخلاص ينطوي في الواقع على رفض للأيديولوجيات الشمولية مهما بدت تعاليمها وشعاراتها مقنعة ومتماسكة. فليس المهم ما يقوله أصحاب تلك الأيديولوجيات، بل ما يفعلونه. وانطلاقا من هذه القناعة رفض هيسه أهم أيديولوجيتين شموليتين ظهرتا في هذا القرن، أي الفاشية والشيوعية، ورفض العقائد والنظريات كلها. لقد وصف هيسه أعماله الأدبية بأنها «نداءات استغاثة يطلقها الإنسان/ الفرد المعاصر». وهذه الرسالة الفكرية هي ما خاطب المترجم فؤاد كامل وجعله يحب رواية «سيدهارتا». ومن المؤكد أن تلك الرسالة تأثيرا كبيرا على العرب، وذلك منذ أن انتشرت في الوطن العربي أيديولوجيات وأنظمة حكم شمولية تنتهك حقوق الإنسان وتمارس ضده أشكالا بشعة من القمع، مستخدمة شعارات وتعاليم براقة مضللة. وعلى قدر القهر الذي يعاني منه الإنسان العربي يكون اهتمام هذا الإنسان بأدب هيسه الذي يعبر عن تطلعه إلى الخلاص. ولكن الاهتمام العربي بأدب هيسه لا يمكن أن يرد إلى معاصرة الرسالة الفكرية التي ينطوي عليها ذلك الأدب فحسب، بل لابد من أن يرتبط أيضا بسمات شكله الفني. فهيسه ليس فيلسوفا يقدم أفكاره للمتلقي بصورة مباشرة عبر مؤلفاته، بل هو أديب يبث رسالته الفكرية من خلال أعمال روائية وقصصية وشعرية. وعلى صعيد الشكل الفني صاغ هيسه رواياته وقصصه بأسلوب بعيد عن التقليعات الحداثية، أي بأسلوب «تقليدي» مألوف، ولكنه أسلوب جميل، يشد القارئ ويدفعه إلى التوحد مع الشخصيات الأدبية وإلى

الاندماج في الأحداث. ولذلك فإن المتلقي العربي لا يجد أية صعوبة في فهم أدب هيسه والاستمتاع به جماليا وفكريا. ومن المؤكد أن أسلوب هيسه السهل، الواضح، البسيط قد شكل مصدرا آخر للاهتمام العربي بهيسه وأدبه.

٦- مشكلات وحلول

مهما يكن من أمر فإن أدب هيسه قد شهد في العالم العربي استقبالا ترجميا لا يستهان به، تمثل في هذه الكتب الاثني عشر الصادرة بالعربية، ناهيك عن النصوص القصيرة التي نشرت ترجماتها في الدوريات العربية، ولم يتم بعد حصرها بيبليوغرافيا. ولكن إذا سأل المرء في المكتبات عما هو متوافر من كتب هيسه المترجمة فلن يعثر إلا على كتابين أو ثلاثة في أحسن الأحوال. فقسم كبير من تلك الكتب قد نفدت طبعته ولم تعد طباعته، مثل روايتي «قصة شاب» و«لعبة الكريات الزجاجية»، اللتين نفدت طبعتهما الأولى منذ وقت طويل، ولم تصدر منهما طبعة ثانية. وإذا أخذنا في الاعتبار أن «لعبة الكريات الزجاجية» هي رواية هيسه الأهم جماليا وفكريا، أدركنا حجم الضرر الذي يلحقه عدم إعادة طبعها باستقبال أدب هيسه عربيا. ولكن المشكلة لا تقتصر على عدم إعادة الطبع، بل تشمل التوزيع أيضا.

فالكتاب العراقي مثلا لا يوزع خارج العراق، والكتاب الأردني قل أن يوزع خارج الأردن. ويبدو أن الكتابين اللبناني والمصري هما الأفضل توزيعا. لذلك نجد أن الترجمة العربية لرواية «ذئب البوادي» الصادرة عن دار نشر لبنانية كانت رواية هيسه الوحيدة التي شهدت عدة طبعات وحظيت بانتشار واسع نسبيا. ولكن هذه المشكلة لا تتعلق بأدب هيسه وحده، بل هي مشكلة الكتاب العربي بصفة عامة. فهذا الكتاب يؤلف بلغة قومية، ويمكن أن يستقبل على امتداد الوطن العربي، إلا أن توزيعه يصطدم بالحواجز الرقابية وبالبيروقراطية القطرية التي تحد من انتشاره، وتحصر استقباله في الإطار القطري في أغلب الحالات. وفيما يتعلق بأعمال هيسه المترجمة إلى العربية من الملاحظ أنها صدرت على امتداد ربع قرن (١٩٦٨-١٩٩٠) بصورة متقطعة وغير منتظمة زمنيا، وقد توزع نشرها على عدة أقطار وعواصم عربية (القاهرة - دمشق - بيروت - عمان - بغداد)، وعلى عدد كبير من دور النشر (دار الكاتب العربي، و دار ابن رشد، دار الشروق، دار المعارف، دار ابن زيدون، دار منارات، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الثقافة الجديدة)، وقد تولى عمليات التعريب عدد كبير من المترجمين (مصطفى ماهر، النابغة الهاشمي، ممدوح عدوان، فؤاد كامل، كامل يوسف حسين، عبدالله صخي، محمد زفزاف، سميرة الكيلاني، طاهر رياض). كل ذلك جعل استقبال أدب هيسه في العالم العربي مشتتا ومفتقرا إلى الانتظام والتركيز. لقد كان من الأفضل أن تتولى دار نشر عربية واحدة، لبنانية أو مصرية للأسباب الواردة آنفا، إصدار أعمال هيسه المختارة أو الرئيسية في طبعة من عدة أجزاء، توزع في الأقطار العربية كلها، وتتوافر للقراء العرب بصورة مستمرة. ولقد كان من الأفضل أن توكل عملية الترجمة إلى مترجمين يجيدون اللغة الألمانية وينقلون أعمال هيسه عن لغتها الأصلية لا عن لغة وسيطة فالأصل في الترجمة الأدبية هو ترجمة الأعمال الأدبية عن لغات المصدر الأصلية، ولئن كان للترجمة عن لغة وسيطة ما يبررها في بعض الحالات فإن ذلك لا يعني أن تتحول إلى قاعدة، فهي حل اضطراري ليس أكثر. إن هذه الإجراءات، إذا طبقت كفيلة بأن ترقى باستقبال أدب هيسه في العالم العربي إلى مستوى الحاجة

الثقافية العربية، وإلى مستوى المكانة التي يتمتع بها هذا الأدب على الصعيد العالمي. وهذه الإجراءات المقترحة لا تعني إلغاء ما تم إنجازه حتى الآن في مجال نقل أعمال هيسه إلى العربية، بقدر ما تعني البناء عليه وتطويره. فالترجمات التي تمت عن لغة وسيطة لن تذهب هدرا، لاسيما وأن بينها ما يتمتع بقدر لا بأس به من الجودة، بل تراجع وتدقق من قبل أشخاص يمتلكون الكفاءة اللغوية والثقافية اللازمة، ثم تُضم إلى طبعة أعمال هيسه المختارة. فبذلك نضمن لتلك الترجمات قدرا أكبر من التناظر الدلالي والجمالي مع الأصل، ونضع في متناول المتلقين العرب ترجمات جيدة وموثوقة.

بقي أن نشير إلى مسألة أخيرة، ألا وهي أن استقبال أي عمل أدبي أجنبي لا يتوقف على الترجمة فحسب، بل يتوقف أيضا على التوسيط النقدي ـ التفسيري(٢٦) ومن الملاحظ أن ما تم على هذا الصعيد لا يتناسب بأية حال مع ما تم على الصعيد الترجمي. فقد اقتصر توسيط أدب هيسه نقديا على تلك المقدمات التي وضعها المترجمون لقسم من أعمال هيسه التي ترجموها، كالمقدمتين اللتين كتبهما مصطفى ماهر لروايتي «قصة شاب» و«لعبة الكريات الزجاجية»، وقد حللنا هاتين المقدمتين بصورة تفصيلية في دراستنا «الرواية الألمانية الحديثة»(٢٧)، وكالمقدمة التي زود بها فؤاد كامل الترجمة العربية لرواية «سيدهارتا». ولكن من الملاحظ أن القسم الأعظم من أعمال هيسه المترجم إلى العربية لم يزود بمقدمات، وجل ما زود به هو نبذة موجزة جدا عن حياة هيسه وأدبه. ومن اللافت للنظر أيضا ضآلة الأصداء النقدية التي حظيت بها أعمال هيسه المترجمة في الصحافة العربية، التي لم تنشر إلا عددا قليلا من المراجعات لتلك الترجمات(٢٨). والأرجح أن مرد ذلك إلى أن اهتمام النقد الأدبي العربي بالأعمال الأدبية المحلية يفوق اهتمامه بالأعمال الأدبية الأجنبية، وقلة النقاد العرب الذين يملكون كفاءة ثقافية تؤهلهم لنقد عمل أدبي ألماني. كما لا نعرف ولم نسمع عن دراسات وتحليلات نقدية عربية حول روايات هيسه وقصصه المترجمة، ولم يصدر بالعربية كتاب جامع حول حياة هيسه وأدبه، على نمط تلك الكتب «المونوغرافية» التي تقدم أعلام الأدب والفكر في العالم(٢٩). فهذا النوع من التوسيط النقدي هو أفضل طريقة لتقديم أديب أجنبي وتعريف الرأي العام العربي به. ولقد صدرت بالعربية عدة كتب من هذا النوع حول أدباء ألمان، مثل غوتيه وهلدرلين وريلكه وكافكا وتوماس مان وبريشت وغيرهم من أعلام الأدب الألماني. ولا شك في أن عدم صدور كتاب كهذا حول هرمان هيسه تقصير كبير، يؤدي إلى حرمان المتلقي العربي من إمكان فهم أعمال هيسه المترجمة إلى العربية في سياقها التاريخي والثقافي الصحيح.

٧- خاتمة

مما تقدم نستنتج أن أدب هرمان هيسه قد شهد في العالم العربي استقبالا ترجميا تمثل في تعريب اثني عشر كتابا غطت معظم الأعمال الرئيسية لهذا الأديب. إلا أن ذلك الاستقبال الترجمي قد طغى عليه التعريب عن لغة وسيطة، لا عن لغة هيسه الأصلية. ومما يؤخذ أيضا على ذلك الاستقبال تشتته وتبعثره على دور نشر وأقطار عربية كثيرة وعلى مترجمين عديدين. أما الاستقبال النقدي ـ التفسيري فلم يتمكن من مواكبة الاستقبال الترجمي بصورة مناسبة، واقتصر على مقدمات المترجمين وبعض المقالات. من هنا فإن المهمات المستقبلية لتلقي أدب هيسه في العالم العربي ينبغي أن تكون:

١ - إصدار أعمال هيسه الرئيسية أو المختارة في طبعة موحدة ومكونة من عدة أجزاء، تحل محل الترجمات المتناثرة، وذلك بعد مراجعة الترجمات الموجودة حاليا وتعريب أعمال رئيسية لم تترجم بعد.

٢- إصدار كتاب مونوغرافي جامع، تقدم فيه حياة هيسه وأدبه وعصره للقارئ العربي بغية تمكينه من فهم الأعمال المترجمة في سياقها الصحيح.

إن تحقيق هاتين المهمتين كفيل بأن يرتقي باستقبال أدب هيسه في العالم العربي، وأن يمكن المتلقين العرب من استيعاب ذلك الأدب والاستمتاع به جماليا وفكريا بصورة أفضل. فالاستقبال السليم لأعمال أديب ألماني عالمي المستوى كهرمان هيسه يوسع أفق المتلقي العربي ويكسبه أبعادا إنسانية. وفي هذا السياق لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أن العرب والألمان أمتان تعاني علاقاتهما من حالات سوء تفاهم كبيرة ضاربة الجذور في التاريخ القديم والحديث[٣٠]. ولا شك في أن تعرف كل من هاتين الأمتين الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي للأمة الأخرى عبر الاطلاع على أدبها مترجما هو إحدى الوسائل الناجحة لإزالة سوء التفاهم وإحلال التفاهم محله[٣١]. فالترجمة الأدبية قد مثلت في كل العصور والأزمان جسرا يربط بين الثقافات والشعوب، ويوحد البشرية، محققا بذلك حلما ما انفك يراود كبار الأدباء والمفكرين في العالم، ومنهم هرمان هيسه.

الهوامش

(*) المؤلف: مدرس الأدب الألماني الحديث بجامعة يوهان ـ فولفغانغ ـ غوته في مدينة فرانكفورت / ماين، والمتخصص في علم الأدب المقارن. نقل إلى العربية عدة كتب أدبية ونقدية، وله عدد من الأبحاث المنشورة في الدوريات العربية والألمانية. صدر له حديثا كتابان هما: «الأدب المقارن ـ مدخل نظري ودراسات تطبيقية» (حمص ١٩٩٢)، و«الرواية الألمانية الحديثة ـ دراسة استقبالية مقارنة» (دمشق ١٩٩٣). يدرس الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في كلية الآداب بجامعة البعث ـ حمص ـ سوريا.

(١) هرمان هيسه (Hermann Hesse) روائي وقاص وشاعر وناثر يعتبر من أبرز أعلام الأدب الألماني الحديث. ولد عام ١٨٧٧ في بلدة «كالف» القريبة من سويسرا في أسرة مسيحية متزمتة أرادت أن يجعل منه قسيسا، ولكنه قطع تعليمه في أحد معاهد علوم اللاهوت واشتغل بمهنة مدنية، ثم ما لبث أن تفرغ للكتابة. هاجر إلى سويسرا وحصل على جنسيتها عام ١٩٢٣، وقد اعتبره الحكم النازي (١٩٣٣ ـ ١٩٤٥) خائنا للأدب الألماني. نال أرفع الجوائز الأدبية: الألمانية والعالمية، منها جائزة غوته لمدينة فرانكفورت، وجائزة السلام لتجارة الكتب الألمانية، وجائزة نوبل للآداب التي منحت له عام ١٩٤٦. توفي هيسه عام ١٩٦٢ في بلدة مونتانولا السويسرية.

(٢) حول تاريخ تلك العلاقات راجع الفصل الثاني من كتابنا (١٩٩٣).

(٣) هرمان هيسه (١٩٦٨) و(١٩٦٩).

(٤) المؤلف نفسه (١٩٧٣).

(٥) حول تاريخ دراسة اللغة الألمانية وآدابها في الجامعات المصرية ارجع إلى: ٢٥ عاما معهد غوته في القاهرة (١٩٨٣) ومصطفى ماهر (١٩٧٤).

(٦) لمزيد من المعلومات حول هذا الأديب المترجم راجع: أديب عزت (إهداء) (١٩٨٤).

(٧) فيما يتعلق بتاريخ استقبال الأدب الألماني في العالم العربي راجع بحثنا (١٩٨٨)، والفصل الثاني من كتابنا (١٩٩٣).

(٨) حول استقبال أدب هرمان هيسه في العالم راجع:
Martin Pfeifer (Hg.): (1977) u. (1979).

(٩) لا تنطبق هذه المقولة على أدب هيسه وحده بل على استقبال الأدب الألماني برمته، وعلى استقبال الفكر الألماني أيضا. فقد تعرف العرب مؤلفات غوته وشيلر وكانت وهيجل ونيتشه وماركس وفرويد وأطر وأعلام مدرسة فرانكفورت من خلال الترجمة عن لغة وسيطة بالدرجة الأولى. لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع بحثنا (١٩٨٩) و(١٩٩٠)، وبسام طيبي (١٩٨١).

(١٠) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا (١٩٩٢)، ص ١٣٥ ـ ١٤٠.

(١١) راجع بهذا الخصوص: جوته (١٩٨٠) ويوهان ف. جيته (١٩٨٩).

(١٢) راجع فريدريش شلر (١٩٨١) و(١٩٨٢)، وبحثنا النقدي حول هاتين الترجمتين (١٩٨٦).

(١٣) لقد برهنا على صحة هذه المقولة عبر تحليلات نقدية تفصيلية تناولنا فيها عددا من الروايات الألمانية المترجمة إلى العربية. راجع كتابنا (١٩٩٣).

(١٤) راجع بهذا الخصوص: Jiri Levy (1969); Katharina Reiss (1971)

(١٥) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٥)، ص٩.

(١٦) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٦)، ص١٤ وما بعدها.

(١٧) نفسه، ص ١٣.

(١٨) انظر: Hermann Hesse (1972), S. 7.

(١٩) لقد وضعنا هذه الترجمة بين هلالين بعد النص الألماني مباشرة.

(٢٠) لمزيد من التفصيلات راجع كتابنا (١٩٩٣).

(٢١) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٥)، ص٣.

(٢٢) بهذا الخصوص راجع: علي زيعور (١٩٨٢).

(٢٣) راجع: روجيه غارودي (١٩٨٣).

(٢٤) راجع زيغريد هونكه (١٩٨٦).

(٢٥) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٥)، ص ١.

(٢٦) راجع الفصل المتعلق بالتوسيط النقدي من كتابنا (١٩٩٢).

(٢٧) بهذا الخصوص راجع كتابنا (١٩٩٣).

(٢٨) لقد نشرت جريدة تشرين السورية مراجعات قصيرة لروايات هيسه «قلب البوادي» و«سيدهارتا» و«دميان».

(٢٩) تصدر هذه الكتب في سلاسل أهمها سلسلة «الأعلام» التي تصدر ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية، وسلسلة «روائع الفكر العربي» المصرية، وسلسلة «أعلام الفكر العالمي» اللبنانية.

(٣٠) بخصوص العلاقات العربية ـ الألمانية راجع بحثنا (١٩٩٢)، و:
Muhammad Abedlasid (1976); Karl Kaiser/ Udo Steinbach (Hg) (1981)

(٣١) راجع بهذا الخصوص بحثنا (١٩٩١).

مراجع البحث ومصادره

- جوته، يوهان فولفغانغ (١٩٨٠): فاوست. الترجمة الكاملة، دمشق: دار الينابيع.
- جوته، يوهان فولفغانغ (١٩٨٩): فاوست ١ ـ ٣ ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بدوي. الكويت: وزارة الإعلام.
- زيعور، علي (١٩٨٦): التحليل النفسي للذات العربية. بيروت: دار الطليعة.
- شلر، فريدرش (١٩٨١): اللصوص/ ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بدوي، الكويت، وزارة الإعلام.
- شلر فريدرش (١٩٨٢): فلهلم تل. ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بدوي، الكويت، وزارة الإعلام.
- طيبي، بسام (١٩٨١): حول حركة الترجمة العلمية والأدبية من اللغات الأوروبية إلى العربية. في: شؤون عربية، العدد ٧، ١٩٨١.
- عبود، عبده (١٩٨٦): أهكذا يكون المسرح العالمي؟ حول الترجمة العربية لمسرحيات شيلر في: الحياة المسرحية، العدد ٢٨ ـ ٢٩.
- عبود، عبده (١٩٨٨): الأدب الألماني مترجماً إلى العربية. في: الموقف الأدبي، العدد ٢٠٢ - ٢٠٣.
- عبود، عبده (١٩٨٩): اللغة الألمانية من منظور لغوي عربي. في: مجلة جامعة البعث، العدد السادس.
- عبود، عبده (١٩٨٠): مشكلات التعريب من الألمانية. في: الموقف الأدبي، العدد ٢٢٧ ـ ٢٢٨.
- عبود، عبده (١٩٩١): حول دور الترجمة الأدبية في تشكيل صورة العربي في الأقطار الأوروبية والغربية. في: عالم الفكر، المجلد ٢١، العدد ٢.
- عبود، عبده (١٩٩١ ـ ١٩٩٢): الأدب المقارن. مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص: منشورات جامعة البعث.
- عبود، عبده (١٩٩٢): الحلقة المفقودة في الحوار العربي ـ الألماني. في: المعرفة، العدد ٣٤٦.
- عبود، عبده (١٩٩٣): الرواية الألمانية الحديثة. دراسة نقدية مقارنة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- عزت، أديب (إعداد) (١٩٨٤): اتحاد الكتاب العرب. ط ٢ ـ دمشق.
- ماهر، مصطفى (إعداد وترجمة) (١٩٧٤): ألمانيا والعالم العربي. بيروت: دار صادر.
- هونكه، زيغريد (١٩٨٦): شمس العرب تسطع على الغرب. ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، ط ٨، بيروت: دار الآفاق.
- هيسه، هرمان (١٩٦٨): قصة شاب. ترجمة وتقديم د. مصطفى ماهر، القاهرة: دار الكاتب العربي.
- هيسه، هرمان (١٩٦٩): لعبة الكريات الزجاجية. ترجمة وتقديم د. مصطفى ماهر، القاهرة: دار الكاتب العربي.
- هيسه، هرمان (١٩٨١): الرحلة إلى الشرق. ترجمة ممدوح عدوان، بيروت: دار الشروق.
- هيسه، هرمان (١٩٨٥): سيد هارتا. ترجمة وتقديم فؤاد كامل، القاهرة: دار المعارف.
- هيسه، هرمان (١٩٨٦): ذئب البوادي. ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت: دار ابن زيدون.
- هيسه، هرمان (١٩٨٦/ أ): سيدهارتا. ترجمة ممدوح عدوان. عمان: دار منارات.
- هيسه، هرمان (١٩٨٦/ ب): أنباء من كوكب آخر. ترجمة عبدالله حسني، بيروت.
- هيسه، هرمان (١٩٨٨): المتشرد. ترجمة محمد وزراف. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- هيسه، هرمان (١٩٨٩): دميان. ترجمة ممدوح عدوان. عمان: دار منارات.
- هيسه، هرمان (١٩٨٩/ أ): الرحلة إلى الشرق. ترجمة سمية كيلاني، القاهرة: دار الثقافة الجديدة.
- هيسه، هرمان (١٩٩٠): تجوال. ترجمة طاهر رياض، عمان: دار منارات.
- Abediazizi, Mohammad (1976): Die deutsch-arabischen Beziehungen Probleme und Krisen. Stuttgart.
  (محمد عابدي ـ سعيد: العلاقات العربية ـ الألمانية. مشكلات وأزمات. شتوتغارت ١٩٧٦).
- Hesse, Hermann (1972): Siddharta Eine indische Poesie. Frankfurt/M. Suhrkamp.
  (هرمان هيسه: سيدهارتا. شعر هندي. فرانكفورت ١٩٧٢).
- Kaiser, Karl/ Udo Steinbach (Hg.) (1981): Deutsch-arabische Beziehungen. München.
  (كارل كايزر/ أودو شتاينباخ (تحرير): العلاقات العربية الألمانية. ميونيخ ١٩٨١).
- Levy, Jiri (1969): Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt/M. Bonn.
  (جيري ليفي: الترجمة الأدبية نظرية جنس فني. فرانكفورت ـ بون ١٩٦٩).
- Reiss, Katharina (1971): Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungs Kritik. München.
  (كاثارينا رايس: إمكانات وحدود نقد الترجمة. ميونيخ ١٩٧١).

أزمة الفن التشكيلي

د. كمال عيد

المدخل

على مدى التاريخ البشري تعرّض الفن التشكيلي - مثله كمثل سائر الفنون الأخرى - إلى أزمات وانتكاسات.. ثم انفراجات. ومن الطبيعي أن تكون للحياة الاجتماعية أسباب لهذه التأرجحات التي تطرأ على فن من الفنون، كنتيجة طبيعية أحياناً، أو غير طبيعية أحياناً أخرى. ويدلنا علم «تاريخ الفن»[1] على عديد من الأزمات التي اجتاحت الفن في تواريخ معينة وعلى أسبابها ومسبّباتها.

لعل أشهرها في الفن التشكيلي أزمة تحطيم الصور والتماثيل التي حدثت بأمر من الامبراطور ليون الثالث في النصف الأول من القرن الثامن الميلادي، وهو الحدث الذي أدى مستقبلاً إلى ندرة العثور على آثار لفن النحت البيزنطي. ونقصد بالفن البيزنطي النماذج الفنية التي سادت في الفترة من (٣٣٠ ـ ١٤٥٣) في رحاب الامبراطورية البيزنطية التي كانت عاصمتها القسطنطينية وهي النماذج التي تضمنت عناصر رومانية وشرقية، ويونانية وبلقانية، إلى جانب العناصر الهلينستية والسورية والمصرية.

لعل أعظم انتصار للفن التشكيلي هو ما أسفرت عنه فنون الزخرفة الإسلامية بفلسفاتها، وما تركته من آثار لا تزال باقية حتى يومنا هذا في المساجد ودور العبادة الإسلامية، كجزء هام من الفن مُكمّل لفن العمارة والمعمار الإسلامي. على الرغم من أن فن الزخرفة في حد ذاته هو من الفنون غير المستقلة باعتبار صعوبة قيامه وحده بعيداً عن فن المعمار. ومع ذلك، فإن اللوحات الزخرفية العديدة التي أبرزت التأثر بالعقيدة الإسلامية روحاً وجوهراً، والبُعد عن الترف، وكراهية تصوير الكائنات الحية، والانصراف عن التجسيم تجنّباً للبعد الثالث في الفن الغربي، وكذا أنواع العناصر الزخرفية من هندسية ونباتية وخطية وكائنات حية، كل هذا الزخم بروح الإسلام والعقيدة الدينية قد أدى إلى استمرار هذا النوع من الفنون، واكتسابه خصوصية لا تدانيه فيه خصوصية أخرى.

وبصرف النظر - مؤقتاً - عن هذه الخصوصية، فإننا نرى أن الفن التشكيلي الحديث - والذي بدأ في أرجاء الوطن العربي منذ عشرينيات هذا القرن - لم يستطع حتى الآن أن يعثر له على خصوصية تفصح عن فلسفة خاصة به - خاصة في أزمتنا المريرة الحالية - رغم أن التشكيليين من فنانين وفنانات يُعدّون بالألوف في هذا الوطن العربي (الكبير). فما هو السبب أو الأسباب يا ترى؟؟

إن هذا الموقف المعاصر للفن التشكيلي يفتح أمامنا باب الدراسة والبحث عما نسميه بأزمة الفن التشكيلي. ويبدو لنا أن عناصر كثيرة ومشتركة هي للسلبيات الرئيسية لهذه الأزمة........ لكننا نحصر أسباب الأزمة المباشرة في مجمل نقاط نحددها فيما يلي:

أولاً: ظواهر التبعية الفنية.

ثانياً: إشكاليات الفكر الفني العربي.

ثالثاً: إشعاعات الفكر القومي في الفن التشكيلي.

رابعاً: فحص السلبيات الظاهرة على مرمى العين.

وسوف نتعرض من خلال هذه النقاط إلى موضوعات ذات اتصالات بالاستعمار في الوطن العربي، التراث والثقافة الإسلامية، التنمية الثقافية والحضارية، الفكر القومي العربي، الفنون والصنائع، الهوية الذاتية العربية... ثم نصل إلى مربط الفرس، إلى لب الأزمة العربية المعاصرة، والتي تشير إلى التخلف الفني ثقافياً وحضارياً، وفشل المشروع العربي.

ظواهر التبعية الفنية

إذا كان عصر النهضة الأوربي قد وُلد في القرن الخامس عشر الميلادي على أكتاف فنون النهضة الإيطالية، فإن محاولات الممارسة - ولا أقول النهضة - قد بدأت متأخرة جداً بالنسبة لذلك التاريخ في البلاد العربية. فإذا اعتبرنا أن الصحافة هي واحدة من الفنون الإعلامية (بمنطق العصر الحديث)، ومع أن بداياتها كانت قبل بداية الاهتمام بفنون كثيرة أخرى، فإن ظهورها في العالم العربي كان متأخراً أيضاً.

«ونستطيع القول بأن النصف الأول من القرن التاسع عشر قد شهد نشأة الصحافة الرسمية في العالم

العربي. ويمكننا أن نرمز لهذه البداية بظهور صحيفة (جورنال الخديو) في مصر عام ١٨٢٧، ثم صحيفة الوقائع المصرية ١٨٢٨. هذاعدا صحيفة جورنال العراق، ثم ظهرت المبشّر في الجزائر عام ١٨٤٧، أصدرتها السلطات الاستعمارية الفرنسية باللغة العربية لمخاطبة الشعب الجزائري. ثم توالى ظهور الصحف الرسمية في العالم العربي. فصدرت الرائد التونسي في تونس ١٨٦١، وفي سوريا صدرت صحيفة سوريا ١٨٦٥ على يد الوالي العثماني. وفي ليبيا صدرت طرابلس الغرب ١٨٦٦ ثم الزوراء في بغداد عام ١٨٦٩ وفي اليمن صدرت صحيفة صنعاء عام ١٨٧٩ وفي السودان صدرت الغازيتا السودانية ١٨٩٩ أما في الحجازفقد صدرت صحيفة الحجاز عام ١٩٠٨ وكانت الناطق الرسمي باسم الدولة العثمانية»[٢].

يتضح من التواريخ السابقة الإشارة إليها أنه لم تقم قائمة لمعنى أو وظيفة الفن التشكيلي حتى بدايات القرن العشرين. صحيح أنه حدثت بعض المحاولات لترقية الفنون أو الصنائع الفنية في عهد محمد علي، لكنها سرعان ما أخمدت وأطفئت جذوتها، حرصاً من العثمانيين من جهة، ومن الاستعمار بشتى أنواعه وجنسياته من جهة أخرى بعد ذلك.

وإذن فقد ولدت الفنون عندنا من أم مستعمرة غاشمة، تضع مصالحها الاقتصادية والسياسية في أول سلم الأولويات، بعيداً عن مفهوم ومضمون كلمة الثقافة أو الفنون.

فماذا كانت النتيجة الطبيعية، والحتمية أيضا لهذا الميلاد المشوّه؟

شعوب عربية مستعمرة تخضع لأحكام الأجنبي سواء كان إنجليزياً أو فرنسيا أو إيطالياً أو اسبانياً. مستعمِر يمنع في الغالب إنشاء المدارس أو دور التعليم، حيث الكتاتيب لحفظ القرآن الكريم هو كل مراحل التعليم في ليبيا المستعمرة الإيطالية، ولا مجال البتة للتعريف حتى بمعنى كلمة الثقافة أو الفن....

«يستشهد د. جلال أمين بالنمط المتكرر في التاريخ العربي المعاصر وذلك من خلال متابعة للتطورات الاقتصادية والسياسية التي تعرّضت لها الدول الكبرى التي سيطرت على مصير الشرق العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى اليوم ولانعكاس هذه التطورات على الواقع الاقتصادي والثقافي في العالم العربي»[٣].

حتى بدايات القرن العشرين لم يعرف العالم العربي معارض الفن التشكيلي، أو معنى اللوحات أو الصور الزيتية (فن التصوير الزيتي). ويبدو هذا العالم وكأنه نسي تاريخ الفن الإسلامي القديم الذي ازدهر في سالف الأزمان. ولم يكن الاستعمار يسمح بإقامة دور ثابتة أو حتى مؤقتة للفنون.. اللهم إلا من زيارات وقتية موسمية يفد فيها بعض الأجانب لعرض فنونهم التشكيلية أو المسرحية أو الأوبرالية على جماهير الشعب العربي التي لم تكن تفهم لغتهم ولا حتى فنونهم، باستثناء شعب الجزائر الذي كان الاستعمار الفرنسي يُعد لفرنسته تماماً. ولو عن طريق التلويح بالجنسية الفرنسية.

على هذه الحال، كان السبْق للثقافة الأجنبية المستوردة، والمنقولة نقلاً مؤقتاً إلى ساحة الوطن العربي الواسع الأطراف. وكان من الطبيعي أن تسمح النخبة الوطنية، أو لنقُل النخبة الاستعمارية المساعدة التي اختارها الاستعمار لمساعدته بترويج هذا النوع من الثقافات الغربية لحماً ودماً عن الوجدان العربي، والإحساس الوطني على وجه الخصوص.

ومن هنا فقدت الثقافة أهميتها، واحتاجت الفنون إلى مصداقية تُقنع بها الجماهير، وحتى الطبقة العالية الخائفة من خدمة المستعمرين. إن أخطر ما في هذا الموقف هو أنه لم يحجز الثقافات الوطنية أو الفنون المحلية أو الشعبية فحسب، لكنه أدى إلى قيام حرب أيديولوجية وثقافية، يجب الاعتراف بأنها كانت أكبر من مستوى العامة ورجل الشارع في ذلك الوقت.

إننا نخلُص من أمثال هذه المواقف في الثقافة والفنون إلى كشف النقاب عن استراتيجية مُبرمجة، تحولت من تدخل سياسي مباشر أثناء فترات الاستعمار إلى تدخل سياسي غير مباشر من جانب القوى الاستعمارية ـ وفي استعمال لأصحاب السلطات في البلاد العربية ـ ليصبح الحاكم منهم كالقفاز تماماً، وهو يخفي يد المستعمر.

«يرى هربرت شيللر أنه بدون فرض السيطرة الوطنية على الأوضاع الثقافية والإعلامية في دول العالم الثالث، فإن الثقافة الوطنية لن تتمكن من النمو والازدهار»[4]

نشطت دول الاستعمار إلى سياسة حجز الثقافة الوطنية والفنون المحلية والشعبية حتى لا تنمو الطبقة الوسطى ـ والتي كانت قد بدأت في التعلم بعد انقراح من جانب المستعمر ـ على فنون الشعب، وحتى تبقى أسيرة التمتع بالمؤثرات الثقافية الغربية. لم يكن ذلك هو الهدف الوحيد، لأن الاستعمار كان يرمي في الواقع إلى حرمان الشخصية العربية من مقوماتها، مهما كان مستوى هذه الشخصية، وكذلك من بُنيانها الإنساني وتكوينها العقلي ووجدانها القومي، وذلك حتى ترتمي في أحضان ثقافة وفنون غربية غريبة سبقتها بحكم التخلف، عن الحرص على حضارتنا، وتوغُل الغرب في نشر شبكات التسويق الثقافي والإعلامي، واستعراض ما وصل إليه من تقنيات، حتى مع تضادها مع التراث العربي ومضامين الحضارة الإسلامية العريقة.

«يبين (غارودي) في محاضرة له، أن حقوق الإنسان في الغرب كما تبدو في (إعلان حقوق الإنسان والمواطن) الذي صدر أيام الثورة الفرنسية وكما تبدو في إعلان حقوق الإنسان الأمريكي وفي سواهما لا تعدو أن تكون إعلاناً لحقوق المالكين. فحرية الإنسان في مجتمع مكون من قوى غير متعادلة، هي في خاتمة المطاف (حرية الثعلب الحر في أن يسطو على دواجن حرة)»[5]

هذه الهجمة الاستعمارية للفنون والثقافة والعلوم، قضت ضمن ما قضت على رحلات طلب العلم التي كانت نبراساً بين الدول العربية من بغداد إلى القاهرة إلى حلب ونابلس ودمشق والقدس ومكة المكرمة والمدينة والمغرب العربي. ففي مجال العلوم استطاع العرب ـ رغم بعد الشقة والمسافة الجغرافية وتواضع المواصلات آنذاك ـ أن يترابطوا ويتماسكوا، علمياً على الأقل. أما في الفنون فقد كان تعليمها شيطانياً. حرفة العامل يُورِّثها للصبي ليصبح ماهراً فيها بعد مثل معلّمه ARTISAN لتمتلىء الأحياء الشعبية كحي سيدنا الحسين في الأزهر بأطفال لم يتجاوزوا سن العاشرة (يُدقدقون) على سندان برقائق من الصفيح يصنعون منها قطعاً فنية تافهة ليست من الفن في شيء. ومرة ثانية وكأن لم يكن في تاريخنا الفني فن الفسيفساء أو فنون الحلي والزينة.

طبيعي أن الفترة التي نحن بصددها كانت تعُج بالمثقفين العرب في كثير من البلاد العربية. لكن. . . . . هل كان لهم، أو لبعض منهم رأي في توجهات أو مقررات الفن أو الثقافة؟ أنا لا أعتقد بذلك. فقد كانت القاعدة الثقافية هشّة ضعيفة، لا تستطيع أن تقترب من الحاكم أو المندوب السامي الذي كان يضع سياسة الحاكم نفسه.

«ليست هناك وسائل متكافئة مابين المثقفين وما بين من بيدهم الأمر أو اتخاذ القرار وتوجيه المثقفين. وليس هناك توازن لأن القلم لا يمكن أن يقف في وجه الرصاص»[٦].

ومع أن مؤلفي الكتاب الذي استقيت منه هذا الهامش يعنيان الموقف الثقافي المعاصر غير المتكافئ، إلا أنني تعمدت إيراده لأدلل على أن الموقف الثقافي الهش لم يتغير، حتى بعد أن حصلت الدول العربية على استقلالها، بل لقد مضى على استقلال بعضها الآن ما يزيد على ثلاثة عقود. فإلى أين يقودنا هذا الموقف؟

إنه يكشف لنا عن وضع (عقلك مر) الذي لا نزال نرسف فيه ثقافياً وفنياً. كما يقودنا ـ وهو الأهم ـ إلى حركة يعلو وجهها الكثير من الزيف في الفن، والبعد عن الأصالة. وما هذا وذاك إلا لترويج بضاعة الفن الأجنبية فكراً ولباساً.

«فقد اتجهت الحركات الإصلاحية (نحو الفن) كلها نحو (التغرب) سواء كان ذلك بتأثير المستعمر والمحتل، أم بتأثير المفكرين والمثقفين. وسارت الثقافة العربية كما سارت الفنون نحو عالم آخر، تاركة الشعوب المتحفزة للنهوض لا تدري من أين تسير؟ وكل ما عليها أن تتلقى واجبات جاهزة من المعرفة المستوردة منقطعة عن تاريخها وروحها وتراثها»[٧]. وفي إغفال العين عن ماضي الفن التشكيلي العربي الإسلامي، وعن معمار الجامع الأموي وقبة الصخرة والأزهر، وفي غير انتباه للثروة الفنية في جوامع قرطبة وقصر الحمراء ومدينة الزهراء، وكذا بلا اعتناء أو مجرد اهتمامات لنظرة فاحصة إلى التراث التاريخي المزدهر للفنون التطبيقية التي عمت القرن التاسع الميلادي.

إننا نقطر دماً من العيون، وتورم أجفاننا عندما نرى النموذج الغربي في الفن لايزال هو القابض على وجدانيات الجماهير العربية. وأنه يتغلغل يوماً بعد يوم في صدور أجيالنا، كما يتسرب كلية إلى جذور حركاتنا التقدمية، وأفكار وأساسات النهضة العربية. وكل هذه علامات واضحة على تمركز ظواهر التبعية الفنية في الوطن العربي.

سارت الاتجاهات الغربية في طريق تمغربها. وأكدت ذاتها وطريقها بعودة أوائل المبعوثين لدراسة الفنون التشكيلية في أوروبا ـ وبخاصة المصريين منهم. بعدها بدأت الخطة الجديدة للمستعمرين، إذ استراحوا لعرب يروجون أفكارهم وفنونهم دون تعب أو عناء، بعد أن بهرت الكثيرين منهم الثقافة الغربية الاستعمارية. ليس معنى ذلك أن هؤلاء الكثيرين قد تجردوا تماماً من وطنيتهم، أو أنهم قد نسوا بيئتهم العربية ولسانهم العربي. لكن النتاج الفني لأغلب هؤلاء يشير إلى ولعهم وغرامهم بالفنون التشكيلية الأوربية، وتبعيتهم لمدارسها ومذاهبها أكثر مما يؤكد انتماءهم الفني للوطن، أو للعروبة أو نبضها، أو للقومية العربية أو استشعارها، أو حتى للحضارة العربية، أو للوحدة الكامنة اليوم في نفس كل عربي أصيل.

ويبدو أن الفنانين المصريين الذين أرسلوا للدراسة في العاصمة الفرنسية باريس قد ساروا على خطى الخديوي إسماعيل أسير الثقافة الفرنسية وحطم اقتصاد مصر. لا شك أن تيارات الفن التشكيلي التي تعاقبت على دوران القرن العشرين من تعبيرية ورمزية ودادية ومستقبلية وتجريدية ووحشية وتنقيطية وتكعيبية لها من قوى التجديد ما أكسب طريق الفن التشكيلي الكثير والنافع من التعبير، وولّد الرائع من وسائل الفن واللون والضوء، وغيرها من أدوات تشحذ الهمم وتنفذ إلى الابتكار. لكن..... هل تمحورت كل هذه الهمم

لترتدي اللباس العربي، أو لتدخل نافذةً إلى مضمون وإطار لوحة التصوير الزيتي؟ أوهل سُخِّرت هذه الجهود الفنية الجديدة لخدمة القضية الوطنية التي كانت تجاهد في عشرينيات وثلاثينيات القرن للتخلص من الاستعمار؟

إن القليل، بل والنادر من هذه الأعمال هو الذي اتجه إلى هذا الطريق النضالي الصعب. لقد بهرت التقنية الفنية الفنانين العرب فآمنوا بالشكل وجعلوه غايتهم الكبرى، تاركين واقع الأمة العربية ومستقبلها في الكثير من الأعمال. ولم تكن النتيجة مُرضية بطبيعة الحال لشعوب لا تعرف كثيراً عن الفن التشكيلي، فأبعدها هي الأخرى ـ بطريقة أو بأخرى ـ عن أهداف ومضمون الرؤية الوطنية، وفي الغالب من الأعمال. لقد كان النقل للتقنية أكثر بكثير من الفكر الفني.

«ولكن النقل والاستيراد والتبعية هما من الأمراض الشائعة في مسيرة هذه الحركة»[٨]

إن أحد أسباب عدم انتشار الفن التشكيلي ـ رغم نضارته وقشرته للمحية التقنية ـ هو الإغراق في الأشكال الغربية، وابتعاده عن الإنسان العربي وهمومه، واستهانته بالتاريخ العربي الذي يُكوّن تصادماً في الأساس الفكري بين الفن واستحسان واستملاح الإنسان العربي له. وتكون النتيجة أن يبقى هذا الفن مرفوضاً، صعب الفهم والقبول، خاصة في بيئة عربية بسيطة التعليم والثقافة. على اعتبار أن الأصالة في الفن هي أحد الشروط الأساسية لقبول مشروعية العمل الفني. وأنّى لهذا العربي الذي يعيش وسط هذه الثقافة وهذا التعليم (آنذاك) أن يعرف شيئاً عن هذه المذاهب التشكيلية الفنية التي وردت على القارة الأوربية ثم سادت في مستهل القرن العشرين؟ إن عدم المعرفة بالشيء تؤدي لا محالة إلى الجهل به. ثم ـ هل كانت لدينا نحن العرب آنذاك ترجمات لكتب الفنون حتى نستكشف ما يدور حولنا؟

يجب أن نعترف بكل صراحة أن ثقافتنا اليومية ـ وحتى عصرنا هذا ـ ثقافة ضئيلة شحيحة لا تجود علينا بالكثير، وما هو جزء هام من حالة التخلف الفني التي يعاني منها الوطن العربي[٩].

في التجربة المصرية للفنانين العائدين من الخارج، نُحلل لوحات التصوير الزيتي، وقطعاً للنسيج، وأعمالاً نحتية يتميز بعضها بالضخامة. فماذا نجد؟

أ ـ اهتمام في الفن التشكيلي ينصب على الشعبيات، وإبراز البيئة المصرية المحلية البحتة، وهو ما نستخلصه من عناوين لوحات مثل النورج، الفلاحات، العمل في الحقل، النزهة على حمار، بنات بحري، سياحة، منظر ريفي، فلاحة ترفع الماء.

ب ـ موضوعات تحمل تباشير الفن التجريدي، والذي بدأت معالمه تنتشر في ستينيات القرن الحالي. وتحمل الأعمال الفنية عناوين: تجريد، الدراسة، سور الأزبكية.

جـ ـ أعمال فنية تُبرز فنون الزينة والحلي، في اعتناء شديد بفكرة التراث الشعبي، على غرار عقدان شعبيان من سيناء، عقدان شعبيان من سيوه وسيناء، تكوين، ذات العقد، ذات الثوب الأصفر، ذات الثوب الأزرق، طرحة، حلي شعبية، علبة حلي، عقد، عقد وسوار من سيوه، فستان من سيوه، سروال من سيوه، طرحة من أسيوط، فستان من أسيوط».

د ـ أعمال فنية تُبرز المحلية الصرفة في فن المعمار، مثل: عمارة شعبية من النوبة، منازل والجامع ـ الأقصر، سوق

من قرية القرنة، جامع قرية القرنة، مدرسة قرية القرنة، منازل قرية القرنة. وهي أعمال قام بها الفنان التشكيلي أثناء زيارته للقرية، لكنه غمس نفسه في الإطار الإقليمي دون أن يُلقي نظرة واحدة على مجرى الأحداث السياسية أو الاقتصادية ليُسخِّر الفن التشكيلي لخدمتها، بغية إبراز أفكار وطنية أو قومية عليا مثل القومية العربية أو الحضارة أو الوحدة العربية.

هـ ـ أعمال لفنون النسيج على غرار: كليم صوف، قماش مستوحى من الفن الإسلامي، قماش مطبوع من وحي الفن الشعبي. وكلها تؤكد ـ أو هي في الواقع ـ تُعيد عظمة تاريخ الفن الإسلامي في تكرار لا يجد له مكاناً بين الفترة العصيبة التي كانت تعيشها مصر آنذاك.

و ـ أعمال تحمل سمات الطبيعة المصرية، على غرار: طبيعة صامتة، صخور وغدير، المرجيحة، لعبة الحجلة.

ز ـ نتاج في الفنون التطبيقية مثل لوحات: طبق خزف من وحي الفن الإسلامي، أواني خزفية من وحي ما قبل «الأسرات».

ح ـ وفي كَم نعتبره قليلاً إن لم يكن نادراً، نتعرف على أعمال فنية تشير من بعيد إلى الحالة التي كانت بمقدورها أن تبثّ في نفوس المشاهدين لها بذرة القومية العربية، أو الانتماء العربي، مثل: تمثال نهضة مصر، هذه أرضنا، تمثال «الرجال السياسة الناهضين»، الإنسان الجديد، المركة «كأصداء للحرب العالمية الثانية»، الإصلاح الزراعي، الاعتراض على القنبلة الذرية.

ط ـ أعمال إنسانية مثل الأمومة.

إلا أننا نلاحظ أن فكرة العودة إلى الفرعونية تحتل مكاناً واسعاً في أعمال الفنانين المصريين. وكان الأجدر هو استشفاف الواقع العربي آنذاك بدلاً من الهروب في التعبير الفني من حالات ووقائع معاصرة إلى التركيز على تاريخية قديمة، أقل ما يقال عنها أنها كانت تعاكس ـ على أقل تقدير ـ المد المعنوي الذي كنا نسعى إلى تجذيره في نفوس مشاهدي هذه المعارض، أو حتى طلاب الفنون الذين يُعدون أنفسهم للمستقبل.

لقد استفحل أثر التصوير الزيتي بصفة خاصة في مصر أثناء وبعد الحملة الفرنسية التي حملت معها ضمن ما حملت اتجاهات جديدة في الفن التشكيلي (١٧٩٨ ـ ١٨٠١م). ثم تبلورت كل هذه الاتجاهات فيما بعد، سواء بين الفنانين أو في قاعات الدروس الفنية للأجيال الشابة بعد افتتاح مدارس وكليات الفنون الجميلة والتطبيقية... الأمر الذي يؤكد من ناحية أخرى خطأ المناهج الدراسية في الفن، وإهمال الجانب الوطني في التنمية الفكرية والثقافية، إضافة إلى تبعية نظم هذه المناهج إلى مدرسة التبعية الأجنبية المستوردة.

«لنا علم هذا حق، ولكن ليس لنا فن يتكامل مع ذلك العلم»[١٠].

ولما كان الفن ـ أي فن ـ سبيلاً إلى فهم الحاضر المُعاش، ثم استيعابه، حتى يصبح تأثيره طريقاً إلى الأمل في المستقبل، فإن دراسة الأعمال التي تمثل نتاج ما بعد الحرب العالمية الثانية لا تُشير إلى تقدم ثوري ملموس يمس المواطن العربي، أو حتى تسمح له بفرصة التعايش والاندماج في ظلال العروبة أو إيحاءات النهضة العربية. «الحالة الراهنة للفن في العالم المعاصر تجعل منه نشاطاً على هامش الحياة»[١١].

ولا نقصد من خلال دراسة الإنتاج المصري التعدي على هذه الجهود الكبيرة التي حاولت إنعاش الفن التشكيلي، بل ونجحت كثيراً في ذلك، لكننا نُعني هنا في هذه الدراسة بتجليات أزمة الذات العربية . . . أو بمعنى آخر بأزمة الفنان التشكيلي العربي الذي نراه وقد انساق إلى مدى بعيد ـ ودون أن يدري ـ إلى نقل المبادىء والاتجاهات الفنية الفرنسية وغيرها. «ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذه الحركة ولدت وترعرعت في ظل الثقافة الفرنسية. فالأساتذة في مدرسة الفنون كانوا من الفرنسيين»[١٢].

وعلى هذه الصورة فقد كان ميلاد النتاج الفني التشكيلي ميلاداً أرستقراطياً غربياً يُصوِّر القصور ووجوه الشابات، ويمتلىء شكلاً وموضوعاً بالنزعتين الأوروبية والأرستقراطية المصرية. بل لعل هذا النهج قد أدى مستقبلاً إلى توجيه رغبة المشاهد للمعارض الفنية في مصر إلى اعتبار حياة الأغنياء والقصور ومشاهدها، هي حياة ومنهج الفن التشكيلي. ومن هنا تبرز الفجوة أو لنقُل الأزمة في الذات العربية. مما لا شك فيه أنه بقدر ما أفادت المدرسة المصرية تطور الفن التشكيلي بتقنيات فنية وأوروبية رائعة، فإنها قد بذرت واحدة هامة من بذور أزمة الذات العربية عند الإنسان العربي المعاصر.

«وجمعية محبي الفنون إذ ترأسها محمود خليل، كان هذا كافيا لمعرفة مسار هذه الجمعية واتجاهها. ولقد صرح مرة وهو يفتتح معرضا مصريا في باريس: (إن هذا الفن الحديث الذي يتطلع نحو الغرب موليا ظهره لخمسة عشر قرنا من الأشكال التجريدية والهندسية والأحلام الشرقية سوف يستلهم دائماً من مصادر فرنسية. وأن أعمال النحات مختار ولوحات محمود سعيد هي شاهد على ذلك»[١٣].

إنني أرجع الظاهرة المصرية في الفن التشكيلي، إلى أن الفنانين لم يُربَّوا، أو هم لم يهتموا كثيراً بترتيب المجال النفسي للمكان أو للواقع الذي كانوا يعيشون فيه، بل لعلهم أحسُّوا بامتداد إقامتهم في العاصمة الفرنسية. وكان الأجدر بهم اكتشاف طرق علمية في الفن لإحداث التكامل بين العلم والفن، والتطابق بين الإبداع والمجتمع وواقعه، بدلاً من الإغراق في ذواتهم، يؤيد وجهة نظرنا هذه أن الفن هو كَيْف الحياة. . . الحياة العربية لا الحياة المصرية ولا الحياة الفرنسية. وهو ما يشير إلى إقليمية ضيقة فارغة النظرة لا ترى إلى الأمام كثيراً.

«إن الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة تنتج النماذج الثقافية وعلى الحكومات المحلية في دول العالم الثالث أن تقوم بتقليد هذه النماذج وتكييفها طبقاً للواقع الوطني. . . . كما تقوم الحكومات المحلية بخلق المناخ الثقافي المناسب والشروط الاجتماعية والفكرية الملائمة لتغلغل الأنماط الأجنبية في الثقافة والقيم في ثوب لا يكشف حقيقتها بشكل سافر»[١٤].

وأليس أدل على هذه الحقيقة المُرَّة، احتفاظ وزارة الثقافة المصرية بمتاحف خاصة بعد شرائها للوحات هؤلاء الفنانين من المال العام؟

لعلني أجد وجه شبه لحالة التبعية الاستعمارية هذه في فن آخر هو فن الأوبرا. ففي ١٧ نوفمبر من عام ١٨٦٩م تم افتتاح قناة السويس، حيث تلاقت مياه البحرين الأبيض المتوسط والأحمر لأول مرة في التاريخ، وعلى يد الهندسة الفرنسية (المهندس فرديناند ديلسبس)، في عهد الوالي محمد سعيد بدأ المشروع الكبير، ثم تم افتتاح القناة والأوبرا المصرية معاً في عهد الخديوي إسماعيل. هذه الأوبرا التي تم العمل في إنشائها بصفة

عاجلة لضيوف إسماعيل وعلى رأسهم القائدة أوجيني امبراطورة فرنسا، وهي نفس الأوبرا التي احترقت في سبعينيات هذا القرن في وسط مدينة القاهرة.

«لم تنشأ الأوبرا لغرض فني أو تفاني خالص لوجه الله والوطن، ولم يكن الشعب المرهق المكدود في جمله يعتبر أن مثل هذه الأوبرا ضرورة لحياته آنذاك، بل لم تخطر أساسا على باله، وربما لم يسمع عنها من قبل»[١٥].

دليلنا على انفصال العلوم عن الفنون، والتي بدت كمزاجية ذاتية، هو رهن هذه الدار «دار الأوبرا»، والتي تمثل ـ وحتى اليوم ـ قومية كل بلد في العالم المعاصر.

«ثم رهنها إسماعيل بعد ثمانية أعوام لأحد الإيطاليين ويدعى «إيفانجيل كيلوثو» مقابل تسعة ملايين وثلاثة وسبعين ألف جنيه بوثيقة سُجلت في المحاكم المختلطة في ١٧ مارس ١٨٧٧»[١٦].

ظل الاستعمار القديم والجديد يفعل فعله في فرض التجزئة على البلاد العربية واحدة بعد أخرى منذ بداية القرن التاسع عشر الميلادي.. أي قبل مرحلة بدء ظهور الفنون التشكيلية والفنون الأخرى. «إن كل دولة استعمارية، ولا سيما بريطانيا وفرنسا، سارعت إلى تقسيم وتجزئة مناطق نفوذها إلى ما استطاعت من أجزاء... الأمر الذي جعل الوجود الاستعماري والتجزئة مرتبطين ارتباطاً عضوياً»[١٧]. فأصبحت الدولة العربية الواحدة تحت قبضة المندوب السامي الذي كان المرجع الأول في إدارة كل الشؤون السياسية والاقتصادية، وبخاصة الشؤون الثقافية. «كما سعى إلى إضعاف الفكرة القومية والهوية العربية التي لا يجسدها أمثال هذه المعالم المادية الملموسة، وشجّع دعوات مشبوهة كالفينيقية والفرعونية والبربرية، وغذّى الخصوصية القطرية بمسوّغات بعضها من الماضي البعيد، وبعضها من الماضي القريب، وبعضها من الطبيعة أو الثروة، وبعضها من الملامح الاجتماعية أو النفسية»[١٨].

اعتبر الاستعمار التركيز الثقافي من أهم وسائله لنحر الإنسان العربي، ثم جرّ إلى الثقافة الاستعمارية جرا عبر الفنون واللغات الأجنبية، وغيرها من خطط مشبوهة ومقصودة ومتعمدة «وعلى صعيد الثقافة حارب الاستعمار الفرنسي في المغرب العربي والمشرق العربي التاريخ العربي وشوه وقائعه (بالمستشرقين)..... وكافح اللغة العربية، باعتبارها روح الأمة ووعاء فكرها، وناهض الدين الإسلامي بوصفه رابطة معنوية عظيمة، وقربى عاطفية وعقلية... ونشر دعوات إلى العالمية ليفقد العرب مقومات شخصيتهم الثقافية وأصالتهم الحضارية... وضرب فكرة الوحدة. وفي مصر أشاع الاحتلال الانجليزي النظرية القبطية الفرعونية في القومية المصرية وفي الكيان المصري.... وحض على استعمال الحرف اللاتيني في الكتابة بدل الحرف العربي لملاءمة حاجات الحضارة الحديثة»[١٩].

إن أخطر النتائج مهّد لها الاستعمار طويلاً، هو إبرازه لحكام الدول العربية اختلافات مستويات التطور العلمي والاقتصادي والثقافي في كل دولة عربية (وما هو أمر طبيعي)، لتخيفهم من فكرة الوحدة العربية. والاستعمار بهذا الادعاء غير الصحيح ـ ولو نسبياً ـ والمنافي للمنطق منافاته أيضاً للتطور التاريخي، قد نال من حقيقة الفكرة القومية، وشوّه أبعادها وحسناتها ومستقبليتها، بعد أن بث سُم تفريق الدول العربية عن بعضها البعض، وفي ادعاءته للمحافظة على كيان كل دولة على حدة، وعلى تميزها الثقافي، أو لنقل انفصالها الثقافي عن كل ما هو عربي ووحدوي. «إن طبيعة التجزئة الحالية للوطن العربي، ومحتوى خيارات النخب الحاكمة

في التنمية الاقتصادية والتقنية، ومفهوم كل منها للأمن القومي، لن يُتيح في هذا المشهد لأي قطر عربي أن يكون قادراً على تحقيق نسبة معقولة من الاكتفاء الذاتي في استهلاكه والمناعة في أمنه واحتياجاته الثقافية والاستقلالية في اتخاذ قراراته الأساسية»(٢٠).

تصل أعمال الاستعمار في العقدين الماضيين إلى نوع من التحدي الثقافي والتقني. صحيح أن هذا التحدي غير محسوس بطريقة مباشرة، خاصة عند طبقة أنصاف المتعلمين، لكنه قد يكون مستشعراً عند طبقات أخرى أكثر تعليماً وثقافة. والمشاهد أن الاستعمار الجديد يستعرض ضمن ما يستعرض تفوقه التقني في عالم الاتصالات(٢١) ليفرض ثقافة أجنبية واستعمارية موجهة في غير شرف أو ضمير، «وفي غياب مشروعات حضارية قومية، وفي غياب حرية الإبداع والتعبير والتنظيم، فإن المواطن العربي سيكون مهيأً لاستقبال ما يتساقط عليه من مواد إعلامية وثقافية خارجية، بخاصة إذا كانت جيدة الإنتاج والإخراج»(٢٢)

إن الشركات الاستعمارية المتعددة الجنسية تقوم اليوم بمهام الاستعمار وفق التخطيط الاستعماري الحديث لتُغذي المعارض ومؤتمرات الفنون، ولتساعد على انتشار البنى الأساسية للاتصال، وتسهيل تبادل المواد الثقافية والتعليمية والتربوية والكتب والأفلام السينمائية. «وعلى الرغم من الدور الكبير الذي قامت به هذه الشركات في توسيع نطاق المرافق اللازمة للتنمية الثقافية والاتصال والإعلام، إلا أنها تهدف في الأساس إلى توسيع التبعية الثقافية والأيديولوجية في دول العالم الثالث، وعدم المساواة بينها وبين الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة»(٢٣).

إشكاليات الفكر الفني العربي

ليس المقصود هنا التعبير عن وجود إشكاليات في الفكر الفني العربي، بقدر تفسير خصوصية هذا الفكر، والتي تختلف اختلافاً جوهرياً وبيّنا في النشأة والمضمون والشكل والجوهر، عن الفكر الفني الغربي.

«إذا كان الإسلام قد أوضح منطلقات فلسفة الفن العربي، فإن معالم شخصية هذا الفن قديمة عريقة»(٢٤). من الطبيعي أن الدعوة إلى الإسلام قد خصّت الفن التشكيلي بخصوصية ذات طابعين، روحي وعقلي. جعلته لا يستند في فكره إلى ما سبقه من فنون كانت لها الغلبة والانتشار. ففي العهد الأموي «لم يكن له (الفن) أن يأخذ مباشرة من أصولة القديمة المتمثلة في الفن الرافدي. بل أخذ من الفنون التي كانت سائدة في منطقة الإسلام الأولى، وهي سورية والعراق، حيث كان الفن البيزنطي في الأولى والساساني في الثانية منتشرين»(٢٥). بمعنى أن الفكر الفني العربي استوعب ازدهار الفن السابق عليه في حضارات مختلفة مضت، لكنه أضاف إليه خصائص جديدة مبتكرة غيّرت تماماً من شكل ومضمون فن الحضارات السابقة «وإذا كانت العمارة الإغريقية قد اقتصرت على طرق ثلاثة فقط هي الدوري والأيوني والكورنثي، ثم إنها كانت مُكرّسة فقط لوظائف محددة، القصر والمعبد والأغورا، فإن طرز العمارة في الفن الإسلامي كانت متنوعة لا يمكن تصنيفها إلا ضمن نطاق التقسيم الجغرافي أو التاريخي، وهكذا كانت ذات أنواع عديدة مما يدل على قوة الإبداع فيها»(٢٦).

ومن الطبيعي أن يستهوى هذا الإبداع الجديد، الملهم بكتاب الله عز وجل، والملتصق بالدعوة المحمدية التصاقاً عضوياً، العديد من الفنانين العرب والمسلمين آنذاك، يشدّهم في هذا الفكر الفني العربي عناصر الجديد،

وليحققوا هواياتهم في الفن على معمار المساجد والمآذن وفنون الخزف وفن كتابة المخطوطات. وكان كل ذلك دليلاً «على وفرة المصورين وتعدد أساليبهم ضمن وحدة الفن العربي ووحدة خلفياته الجمالية»[٢٧]. الأمر الذي يشير إلى وجود جماليات للفن العربي الإسلامي، على اعتبار أن هذه الجماليات تختلف اختلافاً كبيراً عن جماليات الفنون القديمة عند الفن الصيني أو الفن الهندي. صحيح أن الكسندر جوتليب بومجارتن[٢٨] قد فجر في عصر التنوير الألماني أصول علم الجمال والجمالية AESTHETICISM أثناء محاضراته في جامعة فرانكفورت، وضمنها كتابه الذي لم يُكمله والمعنون AESTHETICA. إلا أنه وضع في كتاب آخر له بعنوان «تأملات MEDITATIONS» لأول مرة معنى مصطلح «AESTHETIK» كدلالة على فلسفة الفن والجمال.

إن الفلسفة اليونانية القديمة تشير إلى اللفظة اليونانية «AESTHÉSZISZ» بمعنى «الجمالية»، وهي وعي الذات الاستبطاني أو ما نسميه حديثاً «الإدارك بالترابط APPERCEPTION» وإذن، فجمالية الفن قد خرجت من تحت عباءة الفلسفة اليونانية القديمة منذ عصر أفلاطون (٤٢٨ ـ ٣٤٧ق. م) ومروراً بمدرسة الجماليات التي افتتحها اليوناني هيراكليدس بونتيكوس[٢٩]، أرسطو ARISTOTLE[٣٠]. أفلوطين PLOTINUS[٣١] ومن جاء بعدهم.

ما من شك أن الموضوعات في الفن التشكيلي العربي قد اختلفت تماماً عن موضوعات الفنون الأخرى في الفنون التشكيلية الغربية. ومن المؤكد كذلك أن تلك الموضوعات العربية قد حلت معها علم جمال عربي اتسمت به هذه الفنون العربية. لكن سوء الطالع لم يتح الفرصة لتفسير هذه الجماليات العربية، أو لإلقاء الضوء على الفكر في الفن العربي والإسلامي. أن أكثر الباحثين في الفن العربي قد ركز الجهد على تناول الدراسات التحليلية أو النقدية للفن التشكيلي، ودون نظرة عين إلى القيم الفلسفية الجمالية التي حلها إنتاج هذا الفن «ولكن لابد أن تستثنى الدراسات الأخيرة التي قام بها كل من أوليج جرابار، الكسندر بابادوبولو» والتي تصدّت إلى القيم الجمالية في الفن العربي، فكانت مصادر لعلم الجمال العربي»[٣٢].

يهتم الفكر العربي بالمنظور الروحاني. فكلنا من خلق الله سبحانه وتعالى، الإنسان والحيوان والنبات والجماد. وهو وحده الخالق الجبار الفنان في خلقه. وعليه، فإن نظرة الفنان إلى كل هذه المخلوقات تنفذ عبر عين الله عز وجل. بمعنى أن تصبح رؤية العين للفنان تابعة وفي المستوى الثاني بعد رؤية المولى العظيم. ومع أن هذا التصور للتفسير يصبح لا عقلياً عند الممارسة الفنية، فإن حرية الفنان تكون مكفولة في التحوير والتشكيل، لأنها تتم لا محالة بإرادة الله إيماناً وفعلاً وتحقيقاً من خلال المنظور العقلي.

مثل هذا الاهتمام في المنظور الروحاني لا نجد له أية آثار في الفكر الفني الغربي، الذي لا يعرف غير العقلانيات، ولا تقوم حسابات الفن فيه إلا على الأبعاد والمقاييس، والقواعد والأحكام الرياضية الفيثاغورثية.

لم يأبه الفنان العربي بابتعاده عن فن النحت الذي يُجسّد البُعدالثالث، لكنه أفتى نفسه ليجد طريقاً أخرى للخلاص في الزخرفة الإسلامية التي نأت عن تصوير الكائن الحي بمختلف أنواعه، فضمّنت الزخرفات المختلفة والمتشعبة اختلافات ظاهرية في الأشكال، أدى إلى تآلف حقيقي في الجوهر والمحتوى.

لا شك أن فنون الإسلام تأثرت بجوهر العقيدة الإسلامية التي وجهها القرآن الكريم والسُّنة[٣٣]. ومع أن الحضارة الإغريقية تمثل نمطاً رائعاً من أنماط التفكير في الفكر الفني اليوناني القديم، إلا أنها تختلف ـ إن

المتقصِّر - عن مجاراة الفن العربي والفكر فيه «هـذا يدل دلالـة بالغة الأهمية على أن التأثير الهيلنستي في الفنون العربية لم ينْفُذ إلى الروح العربية»[٣٤] .

هذه الخصوصية في الفكر الفني العربي تؤكد أصالة هذا الفكر، بصرف النظر عما يشاع ويُقال عنه . لأن النظرة النقدية الميكانيكية لا تعتد بروحانية هذا الفكر، ومن هنا يصبح الأمر والاختلاف مفهومين.

لقد تعرضت هذه الخصوصية إلى الطمس أثناء حكم العثمانيين الـذين كانوا يقاومون كل تقدم عربي، ليشجعوا الفن التركي على الانتشار والرواج. إن هذه المرحلة التي عكست ـ ولفترة طويلة من الزمن ـ محاولات طمس معالم الفكر الفني العربي وإحلال فكر لفن تركي مكانه أو بـدلاً منه، قـد اضطـرت العرب تحت ضغط دكتاتورية الإمبراطورية العثمانية العجوز إلى البُعد عن ثقافتهم العربية، بعدهم عن الثقافة التركية المرفوضة .

وإذن، فقدتقـابل العرب والفنانون العـرب مع مشكلات تاريخية عويصـة، سـاعـدت على تقهقر الفن الإسلامي والعربي على السواء، ونتيجة لذلك فقد ضعُـف الفكر الفني في الفنون العربية، بما أوصل إلى حالة «الإشكالية» في العصر الحديث .

ومع ذلك، فلا بـد لنا من الاعتراف بأن الفكر الفني العـربي لم يكن مهزوماً في يوم من الأيـام. صحيح أنه تراجع نتيجة ظروف تـاريخية أو سياسيـة، لكننا لا نـزال نجد له تفيراً عنداًوموراً مـرموقـاً في العصر الذهبي للحضارة الإسلامية. وهـو ما يشحذ الهمة اليوم للنهوض من جـديد إلى عصر جديد تُحيي به الثقافة العربية الإسلامية حتى لا تفقد هويتها أو أصالتها التاريخية .

لكن دور الإحياء هذا ، هو مشكلة عويصة قائمـة بذاتها، ولعل هذه المشكلة هي أحد الأسباب للنكوص الـذي يعتري ويعترض طريق التجـديـد في الـزمن المعاصر. وهـو موقف يفرض علينا كـمّاهائلاً من التخطيط بعدالبحث والـدراسة، في استعراض التراث الفني، وفي تدقيق شـديد لمؤثرات جديدة رافـدة دخلت عصرنا في سرعة وقـوة شديدتين، فبروز عصر التكنولوجيا بإكسير الحياة والثقافة يفرض علينا معـالجات ذات طابع خـاص، لا نقف فيه عنـد التراث أو الفن التاريخي القـديم ـ حتى ولـو كان جليـلاً ـ وإنما نُكيِّف هـذا الفن ونعصره ليوافق متطلبات العلم والتكنولوجيا .

«أما الثقافة العربية الإسلامية على نحو ما نجدهـا اليوم في البلاد العربية، فما نعرفه عنها لا يعدو أن يكون من باب الحدس والتخمين والمشاهدة العفوية والتحليل الجزئي»[٣٥] .

إذن، كيف تتم عملية التعصير؟

من المؤكد أن الفن العـربي، ومعه الثقـافة العربيـة يتعرضـان لغزو واستلاب ثقـافي وفكري بمسـاعدة من التكنولوجيا المعاصرة «فالحضارة العلمية التكنولوجية التي تغزونا ليست حضـارة نزيهة أو حيادية . إنها تحمل معها ـ كما قلنا ونقول ـ كثيراً من قيم الحضارة الغربيـة، وعلى رأسها قيم مجتمع الاستهلاك والبـذخ والمجون والسيطرة. بل تحمل معها بذور التشكيك في القِيَم، وكذا انحلالها وزوالها»[٣٦] .

تتناول عملية التعصير أول ما تتناول التراث العربي الإسلامي في الفن. ولما كان التراث العـربي الإسلامي تراثاً عالمياً وفوق مستوى الشبهات ـ أو قابلية الخوض فيه ـ فإن موقفه المعزَّز هذا يفصح عن وضوح هويته عبر

العصور المختلفة. إنه لمن المتفق عليه في كل آن ومكان أن التراث الفكري والديني عندنا يعني الأخلاقيات عند المسلمين، والإيمان بالله، واحترام الذات، والتضامن الاجتماعي والإنساني، ومحاربة الأنانية والفردية، وغير ذلك من مقومات المجتمع الإسلامي. فإذا نظرنا إلى التراث الغربي وإلى ملامحه، فإننا نضع اليد على النقيض تماماً، حيث الأنانية والأثرة والعزلة الباردة واللاانتماء والصقيع اللاإنساني. وعلى حد قول «هوبز Hobbs»[٣٧] «الإنسان ذئب على أخيه الإنسان».

إن من أهم عناصر الفكر الفني العربي في تراثنا «الموازنة السليمة بين الحرية الفردية من جانب، وبين الحرية الاجتماعية وحقوق الشعب من جانب آخر»[٣٨]. والاهتمام هنا من شأنه أن يعود على القطعة الفنية بالانسجام harmony الذي هو ميزة أكيدة وصائبة من مزايا الفن السليم. إذ أن من شأن هذا الانسجام أن يبلور قضايا هامة في الفن، مثل تحرير الإنسان من الاستغلالين الاقتصادي والاجتماعي عملاً بمبدأ الإسلام، كما ينير طريقاً إلى فكرة الشورى، ونعني بها جانب المشاركة في العصر الحديث، كما يقود إلى أشكال عديدة ومتنوعة من العدالة والمساواة، وينير المشعل إلى تقديس واحترام العلم والعلماء».

يتعرض التراث - رغم نبعه الإسلامي الحر - إلى بعض المغالطات التي تتهمه بمحاربة الفنون والآداب في استناد لبعض آيات القرآن الكريم. «ومن الأحاديث التي تروى في هذا المجال - لعن الله المصورين، يقال لهم يوم القيامة أحيوا ما خلقتم»[٣٩]. إن العلة في منع التصوير والكائن البشري التي لم تكن ترجو أكثر من إبعاد العرب والمسلمين عن الوثنية وعبادة الأصنام التي كانت سائدة قبل ظهور الإسلام. لكن التراث الإسلامي ذاته ليس فيه ما يشير إلى حظر أو عدم اقتراب من النشاط الإنساني ولا حتى الترويحي الترفيهي. وكل ما خرج علينا من آراء وورثها التراث ظلماً وبهتاناً، ما هي إلا نزعات مفرطة وحادة تنتمي إلى المتشددين في الدين الإسلامي.

إن موقف الفكر الفني - وخاصة في الفن التشكيلي - يعتريه الكثير من الغموض، بل والضبابية إن شئت أن تقول. يذكر د. زكي نجيب محمود «أن تراثنا في الفن التشكيلي يرتد إلى الماضي السحيق - كالفن الفرعوني بالنسبة للفنان المصري - فلا يكون مُلزماً لبُعد المسافة التاريخية»[٤٠]. وإذا كان زكي نجيب محمود يسمح إلى حد باستلهام النحات محمود مختار للفن القديم (والمقصود هنا هو الفن الفرعوني)، فإننا لا نجد في هذه العودة إلى القديم إلا تكريساً للنعرة القومية، التي تعود بالفنون إلى حظيرة الماضي في الفكر والفن، حتى ولو بدّلت وغيّرت باستعمالها تقنيات العصر الحديث.

إن المشكلة المصيرية التي يرسف فيها وطننا العربي اليوم أكبر من هذا الاستلهام للماضي، بل لعلها تصير إلى ما سماه «محاولة التوفيق بين تراث الماضي وثقافة الحاضر - أو قل بين تراث الماضي وثقافة الغرب في حاضرها وماضيها على السواء - أقول إن محاولة التوفيق بين هذين الطرفين مشكلة بالنسبة إلى كل مجتمع متطور»[٤١]. ومع ذلك، فإنه يعود في نهاية دراسته القيمة إلى اقتراح الأخذ «بطريق فريق ثالث ينشد الجمع بين الطرفين في مركب واحد بقدر ما يستطيع إلى ذلك من سبيل»[٤٢].

ونحن نرى أن إشكاليات الفكر الفني العربي تتأرجح عادة منذ القديم بين الطريقين التقليديين الشائعين... التراث أم المعاصرة؟ بل الواقع هو أننا نشعر بهوة سحيقة بعد محاولة الاستعمار طمس معالم ثقافتنا وتراثنا. وهو ما نرده إلى حالة نفسية وصلت إلى ذروة العقدة التي تتطلب حلاً نفسياً وجذرياً.

كما أننا نخاف من لفظة «المعاصرة» والتي تحمل في طياتها التقنية المتقدمة للفكر «والانتلجانسيا». «وإذن فخصوصية إشكال الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر كامنة في كون العرب يمتلكون تراثاً ثقافياً حياً في نفوسهم وعواطفهم وعقولهم ورؤاهم وذاكرتهم وتطلعاتهم، في صدورهم وكتبهم.. تراثاً هو من الحضور وثقل الحضور على الوعي واللاوعي بصورة قد لا تجد لها نظيراً في العالم المعاصر»[43].

لا يكفي العرب اليوم أن تكون فنونهم نقلاً أو مسخاً أو تقليداً للفنون التشكيلية الغربية، خاصة وسط تيارات تشكيلية وُلدت في سبعينيات القرن الحالي، حتى وإن أُطلق عليها تيارات عصرية. لكننا نراها ـ من وجهة نظرنا ـ تيارات مناهضة للعقل العصري الذي يعيش وسط التقدم التكنولوجي والفضائي المعاصر، حتى ولو كان عقلاً أوربياً. فما بالك إذا ما كان عقلاً عربياً يحمل مشكلاته القومية والعربية وآفاق وحدة عربية بين شرايين المخيخ؟

انطلقت هذه المناهضة للفن التشكيلي الأوربي في أكتوبر من عام ١٩٧١م بما أطلق عليه «الفن المعدم ART POVERA». وأقيمت لهذا الفن معارض في لندن، نيويورك، برن، أمستردام، ديسلدورف، أوسلو وفي باريس، ثم جاء فن «الحرفية LITERALITY» أو فن تفسير المعنى الحرفي. وتبعه فن «الأشكال غير المشكلة» DEFORMED FORMS، وحسب تعبير «ليبارد» Lippard «ليست صوراً تشكيلية وإنما قوالب متعفنة»[44] ثم تعاقب على الفن التشكيلي الحديث «فن المستحيل» IMPOSSIBLE ART، ثم فن «الأرض أو التربة» LANDART. وكلها خليط من الخامات في الفن التشكيلي بلا حدود أو مقاييس.

في شهر أكتوبر من عام ١٩٧١م اشتركت خمسون دولة أوربية وآسيوية والولايات المتحدة الأمريكية في «بينالي باريس» الذي حدد اشتراك الفنانين بما لا يزيد عن سن الخمسة والثلاثين عاماً، لعرض لوحات تعبر «فن الحد الأدنى» MINIMAL ART.

هذه خلاصة مقتضبة عن مسيرة الفن التشكيلي في العالم الغربي المعاصر، وهو ما يتضح منها أن بناء الثقافة والفنون الغربية بعيد كل البعد عن عالمنا العربي، لغة ونهجاً وأسلوباً وابتكاراً. ولدينا من الشجاعة ما نقول بأن بناء الثقافة والفنون الغربية قائم على فنون العرب «وعلى إقصاء تعسفي لدور الثقافة العربية الأساسي في التاريخ الثقافي العالمي»[45]. وحتى ذلك التراث الفني والإنساني العربي قد تبدل عند الأوربيين بما أضافوه إليه من تقنيات وتشويهات في العصر الحديث، رغم أن حضور وفعاليات هذه الثقافة العربية في ثقافات وفنون الغرب هو حضور مؤسس وبنّاء، وليس حضوراً هامشياً أو فرعياً.

وهنا، نصل إلى المطلوب منا...

ليس المطلوب أن نقف على مشارف التراث الفني أو على أطلاله لننعيه، خاصة وأن هذه الأطلال مليئة بالكنوز الفكرية العربية. إن علينا الغوص في أعماق بحر التراث باحثين عن اللآلىء كما كان يفعل الكويتيون الأصلاء قديماً. كما أنه ليس من المطلوب منا أن نلهث وراء الفن الغربي الذي يتبدل سوءاً يوماً بعد يوم بحكم الآلية وألعبة التقنيات واكتشافاتها. كما أنه ليس من المعقول ولا من المفيد ـ بعد أن عرفنا الحقيقة المرة ـ أن نقف في وضع ثابت جامد.

إن إعادة بنية الفن العربي المعاصر، هي الطريق الأوحد والأمثل، وفي ابتعاد عن حالة الاضطراب التي تنتابنا تَمَوّساً، والمتعلقة بفروقات القطاع وعدم اتصال بين تاريخنا الثقافي والتاريخ الثقافي العالمي. ثم علينا بعد ذلك الصعود إلى سُلّم التمسك بالفكر الفني العربي وسط بنية جديدة، ليصبح الفن التشكيلي بداية فعلية وعصرية للثقافة العربية القومية، وكذا الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارهما الدافع الأساسي للشخصية العربية والوحدة العربية.

أن نتحرر من فنون الغرب، يعني أن نضعها تحت مجهر البحث والتحليل الدقيقين في كثير من العقلانية، ودون رفض هذه الفنون كلياً. صحيح أن الفكر القومي يتعرض لمشكلات إقليمية هو الآخر، لكن تفسير ذلك ومناقشته سيكون نصيب المحور التالي بإذن الله.

الفكر القومي في الفن التشكيلي

نقصد بالفكر القومي في الفن . . . الفكر القومي العربي الذي سار على طريق غير سَوي، نتيجة عدم إتاحة الفرصة لهذا الفكر للنمو أو للتقدم خطوات إلى الأمام. وهو ما كان من آثار تراكم الظواهر الثقافية لأزمة الذات العربية . . . تلك الأزمة التي لا تزال في مجال دورانها . . . كطاحونة الهواء.

يتنازع الفكر القومي عوامل شتى، تنتمي في مجموعها إلى نزعات وأيديولوجيات متناقضة، بعضها وارد من الخارج ومستورد وجاهز للنزاع والفرقة، والبعض الآخر داخلي عريق مُستتاب. لكن هذه العوامل جميعها تظهر وقد غلب عليها التنافر والصراع، وكلها ـ في غالب الأحوال ـ تمثل ظاهرة من ظواهر التجزئة وتقسيم الأمة العربية، وتشجيع الفئات . . . هذا على نطاق العمل السياسي.

إذن . . . كيف كان حال الفكر القومي في الفن التشكيلي؟

إن أخطر الهويات التي تعارض الهوية القومية هي الهوية القطرية. نشأت هذه الهوية كنتيجة طبيعية للتقسيم الاستعماري للدول العربية، وبدا الوضع القطري للفنانين التشكيليين ـ خاصة بعد الاستقلال السياسي ـ وكأنه قمة الانتصار ونهاية المطاف. وتحولت الهوية القومية في الفن إلى صراع وتسابق ـ غير شريف أحياناً كثيرة ـ وفي ارتكاز على الثروة، أحد العناصر الهامة في إبداع الفنون.

واستناداً إلى إحساس بمركب النقص، سارعت بعض الدول العربية إلى إقامة المعارض، وإلى إرسال المبعوثين إلى أوروبا لدراسة الفنون التشكيلية بمختلف فروعها وتخصصاتها الدقيقة، ولم تستطع الدول العربية الفقيرة الدخول في هذا السباق.

وتمادى الحكام العرب في تأليه ذواتهم، وتسخير الفن التشكيلي لرسم شخصياتهم بمئات بل بآلاف اللوحات الزيتية وأحياناً التماثيل بفنون النحت. وما كل هذا وذاك إلا نعرة إقليمية تشد من عجلة الوحدة العربية إلى الوراء. وزاد الطين بلة حينما سعت بعض الحكومات العربية ـ وبإيعاز من السلطة ـ إلى إصدار الكتب الفنية والمصورات التي تشيد بالنظم القطرية والبغيضة، وتقلب الباطل حقاً، تغريراً بالنشء، وإهداراً لقيمة الفن والفنانين. . الأمر الذي أفسد كل مخططات الوعي القومي التي كان بالإمكان تطويرها لتعبيد الطريق إلى وحدة عربية شاملة . . . لا يصبح الفن التشكيلي فيها إقليمياً أو مصرياً أو عراقياً، وإنما ليصبح

فناً تشكيلياً عربياً، يتعامل فيه الفنانون العرب مع أفكار قومية عربية تفعل فعل السحر في نفس كل عربي أياً كان مكانه الجغرافي.

من الطبيعي أن يكون لكل قطر عربي مميزاته وبيئته وخبراته في الفن، والتي سوف تختلف بطبيعة الحال عن القطر العربي الآخر معالجة وإبداعاً. هذا أمر مقبول ومُسلم به. لكنني أعني هنا الأفكار الكبيرة في الفن، والتي تؤدي — من خلال الأعمال الفنية - إلى توحيد في اللغة الفنية والأسلوب العربي، واللُحمة الواحدة عند التعامل مع المشكلات الفنية الكبرى، والتي تُصور مشكلات كبرى للوطن العربي قاطبة. فمشكلة الغزو الثقافي الأوربي والأمريكي تجتاح الوطن العربي كله بلا استثناء عن طريق الأقمار الصناعية، وتقتحم هذه الإنتاجات الثقافية وغير الثقافية مخادع زوجاتنا وبناتنا وأولادنا في غير حياء، فتصبغ أجيال الشباب العربي بمسحتها الملونة البراقة والمقصودة، تفتيتا لوعي الشباب، وحداً من همه وثقافته ودينه ورؤيته. إنها تنقل له — رضي أم لم يرض — نماذج الفكر الاستعماري الغربي، الذي يقذف به ناحية الانطواء، ويوقعه فريسة الغربة. . . . . ألم يكن العرب أقدر على التخطيط لفن قومي عربي يحفظ عليهم ماء الوجوه؟ ويقي شبابهم من هذا التردي؟

والآن، نرى أن لكل بلد عربي فنا تشكيلياً يكاد يكون خاصاً به، لا يُشابه فيه فن البلد الآخر، تماماً كما تختلف حلقات واتصالات التبادل الفني والثقافي في كل قطر عن الآخر. ففي التعليم الفني يرسل البلد العربي أبناءه وبناته إلى بلد مستعمره الأول، لتتواصل الفكرة الاستعمارية على طريق الفن، وليعود مبعوثوه ومبعوثاته وهم يحملون ماضي وتراث الفنون الغربية، والذي يمثل المستعمر الذي رحل إلى غير رجعة أصدق تمثيل. وأتساءل. . . أيمثل هذه الاستراتيجية في تعليم الفنون يمكن لنا بناء فن عربي قومي؟ أنا لا أعتقد بذلك، لأن الأصالة في قومية الفن أن يضعها الإنسان العربي بفكره لا بفكر الغير. «إن قومية الفن تعني الخطوط الرفيعة التي يمكن أن تظهر في عمل داخل فن من الفنون، سواء في مضمونه أو شكله. وتعتبر هذه الخطوط وطنية لخدمة الوطن إذا ماتبهت إلى موضوعات اجتماعية عن حياة الشعب، أو جاءت متضمنة لروح الشعب، أو حاوية لثقافته، أو عاكسة أو مُعالجة لقضاياه الحية السائدة. ويكون هذ الاتصال في العمل من خلال محركات أدبية أو درامية أو فنية أو تشكيلية أو تطبيقية. . . إذ يقرر الناقد الروسي «باليتسكي» - أن قومية الفن ليست ميدالية أو وساما. بقدر ما هي إحدى المهات التي لا يستغنى عنها التكوين الفني الخادم لمجتمعه»[٤٦].

فإذا ما فحصتُ في دقة أعمال ونتاج الفن التشكيلي في العراق، وإلى أي مدى التزم هذا الفن بالفكر القومي أو حتى العربي في الفن؟ فماذا أجد؟

رغم معرفتنا بالماضي الفني لحضارتي بابل وآشور في القديم. ورغم الدعوات والمحاولات العديدة التي خرجت لتجذير الفكر القومي للفن في العصر الحديث. فإنني - من خلال فحصي للنتاج التشكيلي في الستينيات - أستطيع أن أحدد مسيرة الفن التشكيلي هناك في القنوات التالية:

أ - أعمال تحبة تمثل الاتجاه الوطني والقومي. ومع ذلك فهي تحمل في طياتها حلالية الإقليمية المُجهضة للقومية العربية.

ب - وفي نفس الفترة، أعمال تركز على المناخ المحلي والإقليمي بكامل وحداته.

جـ ـ أعمال تمجد التاريخ وتعيش في وجدان الماضي، والإرث العراقي السومري والبابلي والآشوري. . . ثم الإسلامي، وتستلهم الأساطير والرموز والحكايات ذات الطابع الشعبي، إلى جانب موضوعات أخرى تبرز عادات وتقاليد قرى الجنوب في العراق.

د ـ نتاج فني تشكيلي مظهره سوداوية مظلمة «اتجاهاً مشبعاً بالمناخات الحزينة أو السوداوية. ولولا كون الفن لا ينفصل عن الجانب المضيء في مستقبل الإنسان، لكان هذا الضرب من الفن أقرب إلى العدم منه إلى الوجود الإنساني»(٤٧).

هـ ـ إغراق مستغرق في الإقليمية بلوحات كثيرة وعديدة تصور الأسواق البغدادية، المرأة البغدادية، رجال الصحراء، قرى الجنوب، شباك الصيادين.

و ـ أعمال قليلة ونادرة عند أكثر من فنان، لعلها أقرب إلى طريق الكفاح الفلسطيني العربي تُصور تل الزعتر، الفدائي العربي وفلسطين، ملحمة الشهيد «المستوحاة من التراث العربي الإسلامي».

إن التشرذم الذي يعاني العرب منه الآن في العصر الحديث هو نتاج طبيعي لعدة عوامل حكمت موقف الفن وموقف السياسة معاً. فالخطأ القديم قديم من البداية. ولقد حاول العرب محاولات عديدة للترابط والاجتماع السياسي والاقتصادي والثقافي، وبخاصة في العصر الحديث. إن تجربة محمد علي في بناء مصر الحديثة قد اعتمدت على نهضة علمية وفكرية وثقافية. لكن مما لا شك فيه أن هذه النهضة قد أسهمت بخطوة في طريق تحقيق الوعي القومي. إذ كان إنشاء مدرسة للصناعات إلى جانب بناء الجيش، وافتتاح مدرسة الألسن في أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الميلادي انفتاحاً على الحضارة والتقدم، كما كان لتشكيل أول نظارة «وزارة» مصرية عام ١٨٧٨م الفضل في تأكيد سلطة الدولة وديمقراطيتها. ومن المؤكد أن الإصلاحات النهوضية التي قام بها محمد علي آنذاك ـ بعد توليه حكم مصر في عام ١٨٠٥م بعد خروج الفرنسيين من مصر بعد الحملة الفرنسية بأربع سنوات، سواء كانت إصلاحات إدارية أو اقتصادية ـ قد عكست على المضمون الثقافي للدولة المصرية الحديثة. فتقدم الصناعة هو عامل من عوامل التنمية الفنية الصناعية من غير شك، حتى ولو كان المؤدون لهذه الصناعة ولهذا النوع البسيط من الفن من الحرفيين البسطاء.

ولما كان الاستعمار والقوى الاستعمارية حريصان على تفتيت الجهود العربية المتجمعة، أو التي تتوق إلى التجمع في فكرة القومية العربية. . تعكس وتؤكد إحساساً وجدانياً بالانتماء إلى العروبة، وتعمل بعد ذلك على تحقيق الوحدة العربية الشاملة في ظل تأكيد مبادىء القومية العربية، فقد ضربت هذه القوى المعادية محمد علي وحكمه بشتى الطرق والوسائل، حتى استطاعت أن تقضي عليه وعلى مشروعاته العربية الكبرى. ولم تكتف بذلك، بل استعمر الانجليز مصر بعدها في عام ١٨٨٢م. وبحدوث الاستعمار قضى على أمل قومي كبير كان بوسعه ـ لو تم له النجاح ـ أن يُغير من وجه مصر، بل من وجوه كثيرة في أرجاء الوطن العربي.

ثم . . . . تعود فكرة بعث أو إعادة بعث المد القومي العربي بعد ثورة ٢٣ يوليو المصرية على يد الزعيم الخالد جمال عبدالناصر. لكن الطريق المظلم كان هو نهاية المطاف، بعد أن استأسد الانفصاليون العرب وأتباع الاستعمار وتبعته في حلف غير شريف مع وارثي الاستعمار الجديد الذين حلوا محل سيدهم ليملأوا الساحة العربية من المحيط إلى الخليج بالأفكار القطرية والطائفية والنعرات الدينية وكل أساليب البعد والقطيعة والانسلاخ.

ومع أن كل هذه المحاولات الرخيصة وغير المفيدة كانت تعطي للفن والفنانين أصول موضوعات جيدة لمعالجتها أو عرضها أو نقدها واستهجانها. إلا أننا لا نعثر على مثل هذه الأماني والجهود المتمثلة في تاريخ الفن التشكيلي العربي الحديث. إذ تبدو أكثر الإنتاجات وقد سارت في فلك المدرسة الغربية البعيدة روحا ونصا عن القضايا السياسية أو المصيرية أو الكفاحية التي كان الوطن العربي يعيشها في أتونها. أضف إلى ذلك ابهام فكرة القومية مرة، وابهام آخر لفكرة الوحدة مرات ومرات. وهي ابهامات تحمل كثيراً من الأخطاء الزائفة والانفعالات الموجهاء ضد القومية والوحدة معا. فليس صحيحاً أن القومية تُضخم من العرقية، أو هي تدعو إلى التعصب لكل ما هو عربي، ولا هي تستند ـ كما أشاعوا ـ على المشاعر، دون نتائج يؤكدها الواقع الملموس[48].

إن فشل المحاولتين السابقتين «محمد علي، جمال عبدالناصر» ليؤكد أن القومية العربية لاتزال تعاني من عداوات داخلية وخارجية، إقليمية وقطرية وطائفية. ويتبع الفن هذه الصور التي تتجلى في مجتمعه العربي على أي مساحة من الوطن العربي. ان طريق القومية العربية ـ بعد مضي قرن كامل اليوم ـ طريق مسدود، لا نجد فيه فكرة القومية مخرجاً للإنقاذ. ولعلنا لا نلوم الفن أو الفنانين، لأن المثقفين من قبلهم قد وقفوا موقف الخنوع والجمود، سواء كان سبب ذلك الانتهاء إلى الثقافة الغربية، أو كان بفعل الصمت الغريب والمستغرب، وأمام العين العربية لثقافة إسلامية ـ هي لب ثقافته وفخره ـ تخوض صراعاً مريراً وشاقاً مع غربة ثقافية ذات جذور غربية وشاذة، وصراع حاد مع الاستلاب الفكري، حتى تحافظ على نفسها وكيانها من الاضمحلال أو التشرذم. . . فالفناء، وأمبريالية فكرية لا تستحي، وهي تخترق الأبواب والنوافذ لتُدمر أجيالاً من جنس الإنسان العربي. «في بلادنا عدد غير قليل من الذين امتصتهم الثقافات الأجنبية، والذين يعيشون بأجسامهم بيننا، وأفكارهم وأرواحهم مع البلاد الأوروبية»[49].

إن طريقنا الذي نسعى إليه لتتويج القومية العربية هو نفس طريق الأمس الذي شققناه من الجاهلية إلى الإسلام والحضارة العربية. «فتكوين العقلية الوحدوية والنفسية، والروح الثورية، والنزعة الحضارية والإيمان بالحرية، لا يمكن أن يتم وسط أطر تقليدية ضيقة ومؤسسات بيروقراطية، ومقاييس عادية. والأمر يحتاج بالضرورة إلى مدرسة أوسع وأرحب هي «مدرسة الحياة ـ المعركة»[50].

ولن توجد هذه المدرسة، ولن تفتح أبوابها لمركبة المصير إلا في ظل نواة وحدوية تجمع كل القوى. . . قوى النضال العربي، تسندها وترعاها وتشد من أزرها ومن أجل تقدمها جماهير ثائرة متفجرة تتمتع وتستمتع بالحرية، وتعشق الديمقراطية ممارسة، وتحس إحساساً حقيقياً مجسداً بحقوق الإنسان العربي في العصر الحديث. بعدها. . . . يمكن أن يتم الحلم المراد لميلاد نهضة فنية قومية عربية، تعمل على إبراز التعبير الفني عن مشكلات الأمة الواحدة، والاهتمام بقضايا كل الجماهير العربية، والتفكير في طموحات أوسع للنضال العربي الواحد، والعناية بأمر التراث العربي بلا فاطمية أو عباسية، وتطوير الآداب والفنون تحت رداء بنيوية عربية خالصة.

السلبيات على مرمى العين

نقصد سلبيات الفن بصفة عامة، وسلبيات الفن التشكيلي بصفة خاصة.

إن جُل الإنتاج في الفن التشكيلي المعاصر في وطننا العربي يشير ويعكس النكسات والضربات التي أصيبت بها المحاولات العديدة غير الناجحة للوحدة العربية. كما يُفصح عن استجابة هنا وهناك لمفاهيم

الفن الغربي، بدل التصدي لها، ومناصبتها العداء، استعلاب للتبعية بدلاً من الاستقلالية. بل وأحياناً ما يقف هذا الإنتاج الفني موقف الخيانة الفنية في تأييد أبله غير حيادي لموقف الفنون الغربية.

نحن نسعى إلى شطب وإلغاء مثل هذه السلبيات في الفن التشكيلي، وفي غيرها من سلبيات أخرى بالكفاح واليقظة، بغية نقل المجتمع العربي الواحد ـ في ظل وحدة عربية شاملة ـ إلى تغيير جذري ثوري، وإلى إصلاح يحذو حذو الاعتدال، وإلى تطور تلقائي لا ينتظر توجيها أو إشارات من أحد.

إن أزمة الخليج العربي، واعتداء دولة عربية على شقيقة عربية لها تتمتع تمتعاً كاملاً بالسيادة الوطنية ما هو إلا أعظم تعبير عن انقسامات فكرية وسياسية واقتصادية عربية، بل وفنية أيضاً. إن هذا الحدث الفريد في تاريخ الأمة العربية ليُدلل على أزمة الذات العربية، ولعله جاء ليكشف الضعف العربي الخامد، وليرفعه إلى السطح عبرة لنا نحن العرب بالدرجة الأولى، باعتبار أننا نحن وحدنا الذين سنجني ثمرة هذا العدوان الآثم البغيض. إنها أحلام مخطط استعماري وعربي وإقليمي في آن واحد، وهو مخطط بغيض لا يزال يستهدف العرب في أي مكان. وهو كذلك، نتاج طبيعي يناسب أحوالنا، وفُرقتنا، وإقليميتنا، وغربتنا عن بعضنا البعض في شتى طرق الحياة المقلوبة التي نسير فيها والعيون مغلقة.

ولو بقي من تاريخ الفن التشكيلي العربي شيء يُوصِّل للقومية أو الوحدة. ولو سار هذا الفن الأصيل على أسس قومية أو وحدوية عربية، لكوّن وجدان الجماهير العربية بطريقة أو بأخرى. ولوقف اليوم ـ وسط أزمتنا الوجدانية والثقافية والفنية ـ موقفاً متغيراً. إن جماهيرنا العربية بعيدة كل البعد عن الأساس الفكري والفني في السياسة العربية، وهذه السقطة الكبرى في طريق تكوين الجماهير بالفنون، وطريق تعليمها الإحساس بالوجدان، هي واحدة من أهم أسباب فُرقتنا، وتقوقع كل دولة من دولنا العربية داخل صَدَفة صفراء قديمة هشّة، لكن لها غشاء سميكاً بارداً، يعمي عيون الجماهير عن أن ترى الحقيقة والمستقبل، ولولا تلك الطبقة السميكة لاكتشف شعب ما في أي مكان عدوان غاصب على جاره، دون الحاجة إلى إثبات ذلك بالصحافة وأجهزة الإعلام. إن الفنون هي أسهل الطرق إلى الإقناع. ولو كان لدينا فن عربي واحد لما جرؤ العدو على انتهاك الأرض، لأن جماهيره هناك كانت ستهبّ للدفاع عن الأخ العربي الشقيق بدافع من المستوى الحسي الراقي، والعربي المتحد، الذي تكوّن منذ فترة في قاع وجدانها الوحدي.

الهوامش

(١) علم تاريخ الفن هو علم يبحث في تاريخ الفنون التشكيلية وفن المعمار والفن التطبيقي والفنون الجميلة والفنون التقليدية. وهو علم يُحرّك بقوانين تطوير الفروع المختلفة لهذه الفنون، كل على حدة، ووفق النهج العلمي. وتاريخ الفن ـ رغم استقلاليته كمادة ـ إلا أنه يعتبر أحد الفروع المساعدة لعلم التاريخ لارتكازه على الآثار، وخاصة المعمارية منها تاريخاً وفناً، كما يستند على الرسوم الشعبية وعلم الجغرافيا، وكذلك على الأدب والموسيقى. . . بما يجعله أحد النتائج الثقافية التاريخية في النهاية، ومحصلة لتاريخ الفنون عبر عصور ودهور طويلة مضت.

(٢) د. عواطف عبدالرحمن: قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث ص ١١٠ـ١١١. وانظر ما يلي: أديب مروة: الصحافة العربية ـ النشأة والتطور، بيروت، سامي عزيز: الصحافة العربية ـ مذكرات غير منشورة، كلية الإعلام جامعة القاهرة، العام الدراسي ٧٥ـ ١٩٧٦، ص ٩ـ١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٢.

(٤) نفس المصدر السابق، ص ٥٣ـ ٥٤.

(٥) د. عبدالله عبدالدائم: في سبيل ثقافة عربية ذاتية، دار الآداب، بيروت، مارس ١٩٨٣، ص ١٣٢ ـ ١٣٣.

(٦) د. فؤاد زكريا، د. شاكر مصطفى: الثقافة العربية والاعتماد على الذات. دار الشباب ١٩٨٨، الكويت، ص ٨٩.

(٧) د. عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية. دار الجنوب للنشر، اليونسكو ١٩٨٠، ص ٧.

(٨) المصدر السابق، ص ٣٢.

(٩) بدأت طلائع الخريجين من الفنون الجميلة في مصر منذ عام ١٩١٢م، وفتحت كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية أبوابها عام ١٩٥٦م. وبدأت معارض الفن التشكيلي بالسعودية ودول الخليج منذ عام ١٩٦٧م، أما في الجزائر فقد أنشئت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٢٠، كما بدأت الحركة الفنية في المغرب في نهاية الثلاثينيات.

(١٠) حامد سعيد: الفن المعاصر في مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالتعاون مع دار النشر يوغسلافيا، بلجراد، ١٩٦٤، ص ١٤.

(١١) المرجع السابق، ص ١٦.

(١٢) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٤٩.

(١٣) نفس المصدر السابق، ص ٤٩.

(١٤) قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث، مصدر سبق ذكره، ص ٤٩.

(١٥) سعيد جودة السحار، جمال قطب: أشهر الرسامين والموسيقيين العالميين. دار مصر للطباعة، بدون ت. ص ١٣٦.

(١٦) المصدر السابق، ص ١٣٨، وانظر أحمد عبداللطيف حجازي: حروبة بقصر. . . دراسة وثائق، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ص ١٧٣ـ ١٧٧.

(١٧) د. أحمد طربين: التجزئة العربية كيف تحققت تاريخياً؟ مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ٣٠٥.

(١٨) المرجع السابق، ص ٣٠٦، وانظر د. خير الدين حسيب وآخرون: مستقبل الأمة العربية، بيروت، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٨، د. محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠.

(١٩) نفس المرجع السابق، ص ٣٠٨ـ ٣٠٩.

(٢٠) د. خير الدين حسيب وآخرون: مستقبل الأمة العربية، بيروت، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٨، ص ٣٢٢.

(٢١) مثل الإرسال الفضائي الذي يخترق الحدود الجغرافية والسياسية للوطن العربي.

(٢٢) مستقبل الأمة العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٣٢٤.

(٢٣) قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم، مصدر سبق ذكره، ص ٨٧.

(٢٤) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٢١.

(٢٥) نفس المصدر السابق، ص ٢٧.

(٢٦) المصدر السابق نفسه، ص ٢٨.

(٢٧) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩.

(٢٨) (١٧/٦/١٧١٤ ـ ٢٧/٥/١٧٦٢)م. ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN

(٢٩) حوالي ٣٨٨ ـ ٣١٠ق. م HERAKLEIDESZ PONTIKOSZ

(٣٠) ٣٨٤ ـ ٣٢٢ق. م. ARISTOTLE

(٣١) ٢٠٥ـ ٢٧٠ ق. م. PLOTINUS

(٣٢) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٢١.

(٣٣) أبو صالح الألفي: الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة ١٩٧٧، ص ١٤٥.

*O. GRABAR : (FORMATION OF ISLAMIC ART) , YALE 1976

A. PAPADOPOULO: (L.ISLAM ET L.ART MUSULMAN) MAZENOD, PARIS , 1977

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٤٤.

(٣٥) في سبيل ثقافة عربية ذاتية، مصدر سبق ذكره، ص ٤١.
(٣٦) نفس المصدر السابق، ص ٤٦.
(٣٧) توماس هوبز (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩م) فيلسوف إنجليزي من مؤيدي الحكم الملكي المطلق.
(٣٨) في سبيل ثقافة عربية ذاتية، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٤ ـ ١٣٥.
(٣٩) المصدر السابق، ص ١٨٠، وانظر د. عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر ـ اليونسكو، ص ١٣ ـ ١٩.
(٤٠) د. زكي نجيب محمود: هموم المثقفين، دار الشروق، القاهرة، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م، ص ٧٢.
(٤١) المصدر السابق، ص ١٠٦.
(٤٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٨ ـ ١٠٩.
(٤٣) إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٣.
(٤٤) V.V. V.ANSZLOV, J.D.KOLPNSZKIJ: AMODERNIZMUS, KOSSUTH KÖNYVKIADO, BUDAPEST: 1975 F. ÁGI AGnes ÉS TÖBBIEK, P. 357.
ف. ف. فانسلوف، ج. د. كوبلنسكي: العصرية، ترجمة آجوني آجنش وآخرون، بودابست ١٩٧٥م، ص ٣٥١.
(٤٥) إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٩.
(٤٦) د. كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٧٨م، ص ٢٥٨.
(٤٧) عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق ـ مرحلة الستينات. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣١١ ـ ٣١٢.
(٤٨) السيد يسين وآخرون: تحليل مضمون الفكر القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، شباط/ فبراير ١٩٩١م، ص ٢٣.
تشير الانتقادات الموجهة للفكرة القومية إلى الأفكار التي تشكك فيها وترفضها لأنها ١ ـ عاطفية لا تستند إلى العقل، وإنما ترتكز على المشاعر الوجدانية التي لا تعكس واقعاً مادياً يؤكد الفكرة. ٢ ـ مثالية «الدعوة للوحدة» لا تستند لأنها جافية للواقع. ٣ ـ عنصرية، الدعوة تعبير عن تعصب ونزعة قوية إلى التضخيم من قيمة الجنس أو العرق.
(٤٩) إلياس فرج: في الثقافة والحضارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٣٩.
(٥٠) المصدر السابق، ص ١٩٢.

دليل المراجع

Barthes (Roland):
1. "Sur Racine," Sevil, 1963.
2. "Critique et Vérité", Sevil, 1966.
3. "Le Grain de la voix," Sevil, 1981.
4. "Le Plaisir du texte," Sevil, 1982.
5. "Le Bruissement de la langue," Sevil, 1984.
Charles (Michel):
6. "Rhétorique de la Lecture," Sevil, 1977.
Escarpit (Robert):
7. "Le Littéraire et le social," Flammarion, 1970 (collectif).
8. "Sociologie de la Littérature," P.U.F., Que Sais-je?, N°=777, 8me édition, 1977.
Fayolle (Roger):
9. "La Critique littéraire," in. "Littérature et genres Littéraires, Larousse, 1978 (collectif).
Genette (Gérard), d'après Sollers (Philippe):
10. "Figures II," Sevil, Points, 1977.
Jauss (Hans Robert):
11. "Pour une esthétique de la réception," Gallimard, 1978 (trad. Franç).
12. "Esthétique de la réception et communication littéraire," in. Critique, Minuit, N°=413, Octobre 1981, Spécial: "Vingt ans de pensée allemande."
Leenhardt (Jacques) et Jozsa (Pierre):
13. "Lire la lecture," Le Sycomore, 1982. Sartre (Jean-Paul):
14. "Qu'est-ce que la littérature"? in. Situations II, Gallimard, 1948.

اقرأ في العدد القادم من

عالم الفكر

الثقافة في الكويت

- في مفهوم الثقافة، والثقافة الكويتية
- النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية
- التكوين الثقافي والاجتماعي للمدينة الخليجية
- آليات نقل الموروث الثقافي في الكويت
- المؤسسات الثقافية في الكويت

تحرير: د. أحمد البغدادي

واقرأ أيضا

- عبثية الحياة في شعر أحمد مشاري العدواني
- الاتجاه الإشراقي في الشعر الحديث
- أوجه قصور وأغلاط في شأن تأريخ الفكر الحديث وفهم طبيعته
- المستشرقون ودراسة العروض العربي
- نظرية العدد في الفكر الإسلامي
- شعر السميسر: (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري)